Peter Burke

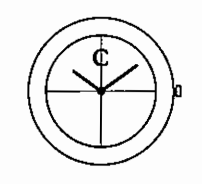
EL RENACIMIENTO



233

CRÍTICA

EL RENACIMIENTO



SERIE GENERAL
Director: GONZALO PONTÓN

PETER BURKE

EL RENACIMIENTO

Traducción castellana de
CARME CASTELLS



CRÍTICA
GRUPO GRIJALBO-MONDADORI
BARCELONA

Título original:
THE RENAISSANCE
Macmillan Education, Ltd, Londres

Cubierta: Enric Satué

ISBN: 84-7423-593-6
Depósito legal: B. 18.622-1993
Impreso en España
1993. - NOVAGRÀFIK, Puigcerdà, 127, 08019 Barcelona

1. EL MITO DEL RENACIMIENTO

El historiador holandés Johan Huizinga escribió que «la palabra Renacimiento evoca en el soñador la imagen de un pasado de belleza, de púrpura y oro» [9].* O para ser exactos, lo que ven reflejado en su mente es *El nacimiento de Venus*, de Botticelli, el *David* de Miguel Ángel, la *Mona Lisa* de Leonardo, Erasmo, los castillos del Loira, y la *Reina de las hadas*,** todos mezclados en una imagen de una edad de oro de la creatividad y la cultura.

Esta imagen del Renacimiento —con R mayúscula—, se remonta hasta mediados del siglo XIX, al historiador francés Jules Michelet (que estaba fascinado por ella), al crítico John Ruskin (que la desaprobaba) y, sobre todo, al erudito suizo Jakob Burckhardt, cuyo famoso texto *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860) describía este periodo utilizando dos conceptos, el de «individualismo» y el de «modernidad». Según Burckhardt,

* Los números entre corchetes remiten a las referencias bibliográficas (véanse pp. 105-113). (*N. del e.*)

** El autor se refiere a *The Faerie Queene*, del poeta inglés Edmund Spenser (Londres, 1552-1599), comentario alegórico sobre la religión y la política. (*N. de la t.*)

«en la Edad Media, la conciencia humana permanecía, como cubierta por un velo, soñando o en estado de duermevela ... y el hombre sólo se reconocía a sí mismo como miembro de una raza, pueblo, partido, familia u otra forma cualquiera de lo colectivo». Fue en Italia, en el Renacimiento, «donde se desvaneció en el aire ese velo por primera vez ... el hombre se convirtió en un *individuo* espiritual, y se reconoció como tal» [1, 2.ª parte]. El Renacimiento es sinónimo de modernidad. Para Burckhardt, el italiano «fue el hijo primogénito de la Europa moderna». Petrarca, poeta del siglo XIV, fue «uno de los primeros hombres realmente modernos». Fue en Italia donde dio comienzo la gran renovación del arte y de las ideas, y posteriormente estas nuevas actitudes y formas artísticas se difundieron por el resto de Europa.

Esta idea del Renacimiento es un mito. Desde luego, «mito» es un término ambiguo, y aquí lo utilizamos deliberadamente en un doble sentido. Cuando los historiadores profesionales aluden a los «mitos», por lo general se refieren a relatos del pasado que se pueden considerar como falsos, o en cierta manera engañosos. En el caso de la descripción que Burckhardt hace del Renacimiento, los historiadores ponen en tela de juicio, por exagerados, los espectaculares contrastes que el autor señala entre el Renacimiento y la Edad Media, y entre Italia y el resto de Europa, ya que tales contrastes se producen por no haber tenido en cuenta las diversas innovaciones que se realizaron durante la Edad Media, la pervivencia de actitudes tradicionales en el siglo XVI e incluso más tarde, ni tampoco el interés de los italianos por la pintura y por la música de los Países Bajos.

El segundo sentido del término «mito» es más literario. Un mito es un relato simbólico que narra las vicisitudes de unos personajes sobrehumanos (por su excelsitud o por su mezquindad); es un relato moral, y para ser exactos, un relato sobre el pasado cuya función es la de explicar o justificar algunos aspectos de la realidad actual. El Renacimiento de Burckhardt es también un mito en este sentido. Los personajes de su relato —bien sean héroes como Alberti y Miguel Ángel, o villanos como los Borgia— son todos ellos sobrehumanos. Y ese mismo relato explica y justifica a la vez el mundo moderno. Es un relato simbólico, en el sentido que describe un cambio cultural utilizando las metáforas del despertar y del renacer, metáforas que no son puramente decorativas, sino un elemento esencial de la interpretación de Burckhardt.

Tales metáforas o alegorías no eran nada nuevo en la época de Burckhardt. Desde mediados del siglo XIV, un gran número de eruditos, escritores y artistas, en Italia y en todas partes, dieron en utilizar las imágenes de la renovación para describir su sensación de estar viviendo en una nueva época, una edad de regeneración, restauración, remembranza, renacimiento, redespertar o reemerger a la luz tras la época que ellos fueron los primeros en describir como «la edad oscura».

Y tampoco entonces tales metáforas eran nuevas. Ya el poeta Virgilio, pintó en su cuarta Égloga un vivo retrato del retorno de la edad de oro. La idea de renacimiento está también claramente expresada en el Evangelio según san Juan: «En verdad os digo que aquel que no nazca de nuevo del agua y del Espíritu Santo no po-

drá entrar en el reino de los cielos». Lo más característico del uso de estas metáforas, en el periodo comprendido entre los años 1300 al 1600 del que nos estamos ocupando, fue su aplicación a un movimiento de cariz más intelectual y artístico que político o religioso. En la década de 1430, Leonardo Bruni describió a Petrarca como «el primero que poseyó una gracia y un genio tales que pudo reconocer y traer de nuevo a la luz la antigua elegancia de estilo, que estaba perdida y extinguida». Y Erasmo comentó al papa León X que «nuestra época ... puede convertirse en una edad de oro» gracias al renacimiento del saber y de la piedad, mientras que Giorgio Vasari organizó sus *Vidas* de pintores, escultores y arquitectos en torno a la idea de renovación de las artes, dividida en tres fases: desde sus inicios en la época de Giotto hasta las figuras culminantes de Leonardo, Rafael y, sobre todo, del propio maestro de Vasari, Miguel Ángel.

Como todas las autovaloraciones, las de los intelectuales y artistas del Renacimiento resultan reveladoras y a la vez inducen a error. Como otros hijos que se rebelan contra la generación de sus padres, esos hombres tenían contraída una gran deuda con la Edad Media que tan a menudo denostaban. Acentuaban su distancia con respecto al pasado reciente y al propio tiempo minimizaban la que les separaba del pasado remoto, la Antigüedad que tanto admiraban. La concepción que tenían de su renacimiento era un mito, en el sentido que presentaba una imagen distorsionada del pasado; era un sueño, un anhelo, y también una reactualización o una representación del antiguo mito del eterno retorno [10, cap. X].

El error de Burckhardt consistió en creer al pie de la letra la versión de los artistas e intelectuales del periodo, haciendo suya de manera literal esa concepción de renacimiento, y reelaborándola en su libro. A la vieja fórmula de la restauración de las artes y del resurgir de la Antigüedad clásica, Burckhardt añadió elementos nuevos, como los de individualismo, realismo y modernidad. En su caso, resulta apropiado aplicar el proverbio de E. H. Carr: «Antes de estudiar historia, estudia al historiador», ya que sin duda existieron razones personales que explican su atracción por este periodo y la imagen que tenía de él. Para Burckhardt, Italia significaba, tanto en pasado como en presente, una huida de una Suiza que consideraba sombría y remilgada. En su juventud italianizó su nombre, firmando «Giacomo Burcardo», y se describía a sí mismo como «un buen individuo», al tiempo que caracterizaba al Renacimiento como una época de individualismo. Pero estas razones personales no son suficientes para explicar el éxito de la nueva definición, ni el creciente interés por el Renacimiento que se dio a finales del siglo pasado (entre intelectuales como Walter Pater, Robert Browning y John Addington Symonds en Gran Bretaña, y sus equivalentes en otros países). Para comprender tal éxito debemos recordar el culto cuasi religioso por las artes que se profesaba en los nuevos templos, llamados «museos», así como la preocupación que por el «realismo» y el «individualismo» sentían los artistas y escritores del siglo XIX. Éstos, al igual que Erasmo y Vasari, proyectaban sus ideales hacia el pasado, creando su propio mito de una edad de oro, de un milagro cultural.

Pero aún hoy en día hay quien toma en serio este mito del Renacimiento, y gracias a él siguen ganando dinero las cadenas de televisión y las agencias de viajes. Por el contrario, a los historiadores profesionales cada vez les resulta menos satisfactoria esta versión de la época renacentista, aunque el periodo y el movimiento les sigan pareciendo atractivos. El *quid* de la cuestión está en que el gran edificio erigido por Burckhardt y sus contemporáneos no ha resistido el paso del tiempo. Para ser exactos, lo han erosionado especialmente las investigaciones de los medievalistas [10, cap. XI], cuyos argumentos, articulados en torno a un sinfín de detalles, pueden sin embargo resumirse en dos líneas generales.

En primer lugar, existen razones para afirmar que los llamados «hombres del Renacimiento» eran en realidad bastante medievales. Su comportamiento, postulados e ideales eran más tradicionales de lo que tendemos a creer y de lo que ellos mismos pensaban. Hindsight sugiere que incluso Petrarca, «uno de los primeros hombres realmente modernos» según Burckhardt, y un personaje del que nos volveremos a ocupar en estas páginas, por su creatividad tanto poética como intelectual, tenía muchos puntos en común con la época que él mismo describió como «oscura» [72]. Dos de los más famosos libros escritos en el siglo XVI, *El cortesano* y *El príncipe*, están más próximos a la Edad Media de lo que parece. *El cortesano* de Castiglione está inspirado en las tradiciones medievales de la cortesanía y del amor cortés, así como en textos clásicos como el *Banquete* de Platón y el *De los deberes* de Cicerón [63]. Incluso *El príncipe* de Maquiavelo, que algunas veces modifica de-

liberadamente el saber convencional, pertenece hasta cierto punto a un género medieval, el de los llamados «espejos» o libros de aviso para gobernantes [29, 68].

En segundo lugar, los medievalistas han reunido datos suficientes para afirmar que el Rénacimiento no fue un acontecimiento singular, como en un principio creyeron Burckhardt y sus contemporáneos, de manera que bien podríamos utilizar este término en plural. Existieron varios «renacimientos» en la Edad Media, especialmente en el siglo XII y en la época de Carlomagno. En ambos casos se produjo una combinación de logros artísticos y literarios, con un resurgimiento del interés por las enseñanzas clásicas, y también en cada uno de ellos los contemporáneos consideraron que la suya era una época de restauración, renacimiento o «renovación» [4, 78].

Algunos espíritus audaces, como el del difunto Arnold Toynbee, en su *Estudio de la Historia*, han avanzado aún más en esa dirección y han descubierto renacimientos fuera de Europa occidental, en Bizancio, en el mundo islámico e incluso en el Lejano Oriente. Toynbee escribió «al utilizar la palabra renacimiento como un nombre propio, nos hemos permitido caer en el error de considerar como un acontecimiento único lo que en realidad no es más que una manifestación concreta de un fenómeno histórico recurrente» [88]. Su «no es más que» reduce un movimiento complejo a una de sus características, pero seguramente Toynbee está en lo cierto al tratar de situar al Renacimiento en la historia mundial, y al prestar atención a los resurgimientos del «helenismo» (como él designa a la tradición clásica), que se produje-

ron allende las fronteras de la Europa occidental, así como a la recuperación de tradiciones autóctonas «muertas» en China y Japón. Al igual que las personas, cada renacimiento tiene sus características propias, pero en cierto sentido todos pertenecen a la misma «familia».

Así pues, ¿a qué debemos atenernos? ¿Existió en realidad un Renacimiento? Si lo describimos como una época revestida de púrpura y oro, como si fuese un milagro cultural aislado, o como la súbita aparición de la modernidad, mi respuesta sería «no». Si en cambio utilizamos el término, sin perjuicio de los logros conseguidos en la Edad Media o de los que se produjeron fuera de Europa, para referirnos a un determinado cúmulo de cambios acaecidos en la cultura occidental, podremos considerarlo como un concepto organizativo que aún tiene utilidad. La descripción e interpretación de este cúmulo de cambios es el objetivo del resto de este ensayo.

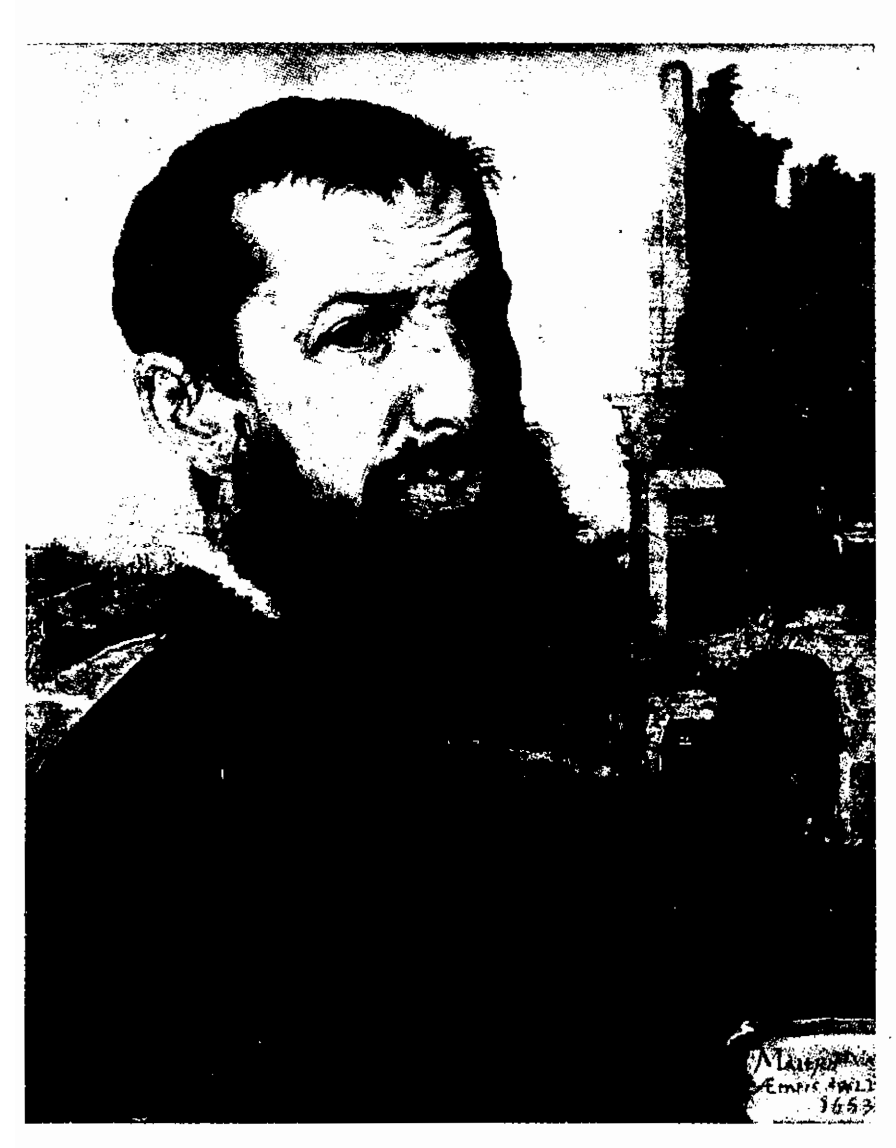
2. ITALIA: RESURGIMIENTO E INNOVACIÓN

Pese a la necesidad de revisar la versión comúnmente aceptada del Renacimiento, que presenta a Italia como activa y creativa y al resto de Europa como pasiva e imitativa, resulta ineludible empezar por Italia. Así pues, este capítulo está dedicado a los principales cambios ocurridos en el arte, la literatura y las ideas, desde Giotto (m. 1337) hasta Tintoretto (1518-1595), y desde Petrarca (1304-1374) hasta Tasso (1544-1595). Y trataré de situar estos cambios —sean resurgimientos o innovaciones— en su contexto sociocultural. Parece obvio que en ese periodo no había carencia de individualidades creativas, hombres (en su mayoría eran varones) que dejaron en sus obras la huella de su personalidad. De igual manera, si observamos el curso del cambio cultural en Italia durante todo el periodo, es decir en los tres siglos que van del 1300 hasta el 1600, veremos que también resulta obvio que los logros que se obtuvieron fueron colectivos, dado que se trabajaba en pequeños grupos, y que cada generación creaba a partir de las obras de sus

predecesores. En un ensayo relativamente breve como el presente, me parece más adecuado resaltar lo colectivo y tratar de contemplar el movimiento renacentista como un todo.

Una de las características especialmente distintivas de este movimiento es el intento entusiasta de revivir otra cultura, de imitar la Antigüedad en diferentes campos y con diferentes medios. No es el único rasgo importante del Renacimiento italiano, pero puede ser un buen punto de partida.

Es en la arquitectura donde resulta más obvia la recuperación de las formas clásicas, desde las plantas bajas hasta los detalles ornamentales [83, caps. 26-27]. Y no resulta sorprendente el que esta recuperación de la arquitectura griega y romana se produjese en Italia, donde se conservaban, más o menos intactas, diversas construcciones clásicas, como el Panteón (lámina 5), el Coliseo, el Arco de Constantino y el teatro de Marcelo (todos ellos en la misma Roma), a la vez que las condiciones climáticas del sur de Europa permitían, más que en cualquier otro lugar, la imitación de estos edificios. Generaciones de arquitectos, entre los que se contaban Filippo Brunelleschi (1377-1446), Donato Bramante (*c.* 1444-1514) y Andrea Palladio (1508-1580), fueron a Roma a estudiar y a medir esos edificios para poder imitar los principios sobre los que estaban construidos. En sus estudios contaron con la ayuda de un tratado de arquitectura escrito por Vitrubio, que se conservaba desde los tiempos de la antigua Roma. En estos *Diez libros sobre arquitectura*, publicados por vez primera aproximadamente en 1486, Vitrubio resaltaba la necesidad de



1. Un artista del norte en Roma: Maarten van Heemskerck.

mantener la simetría y las proporciones, comparando la estructura de un edificio con la del cuerpo humano. Asimismo explicaba las reglas para el uso correcto de los «tres órdenes», es decir, las columnas dóricas, jonias y corintias, con sus correspondientes frisos y cornisas. El sistema de proporciones clásico se utilizó en edificios tales como las iglesias florentinas de San Lorenzo y del Santo Spirito, construidas por Brunelleschi, y en la de San Francesco, en Rímini, de Leon Battista Alberti. La iglesia de San Pietro in Montorio, en Roma, construida por Bramante en 1502 (lámina 2), rompió con la tradicional planta cruciforme de las iglesias medievales, para adoptar la planta circular típica de un templo romano. De ahí el apelativo familiar de *Tempietto* (pequeño templo en italiano) de la que fue la primera iglesia totalmente construida en estilo dórico. También recuerda a un templo romano el gran pórtico de la Villa Foscari, de Palladio, conocida popularmente como *La Malcontenta*, que se erigió en Fusina, no lejos de Venecia, alrededor de 1560. En esta villa se utilizó el orden jónico. En cambio, las casas de campo y las villas romanas no habían resistido el paso del tiempo, de manera que las villas renacentistas, desde Poggio a Caiano en la década de 1480, hasta Pratolino en la década de 1570 (construidas para la familia Médicis), estaban inspiradas en las descripciones que hizo el antiguo escritor romano Plinio el Joven de sus casas y jardines [21, 22 y 23].

En el caso de la escultura, no se contaba con ningún tratado antiguo como el de Vitrubio, pero los modelos clásicos eran de enorme importancia [18, 19]. El escul-

2. El alto Renacimiento: el *Tempietto* de Bramante.



3. La Antigüedad reconstruida: la versión de Botticelli de la *Calumnia* de Apeles.

tor Donatello fue a Roma, como su amigo Brunelleschi, a estudiar los vestigios de la Antigüedad clásica, mientras que Buonaccolsi (apodado *Antico*), que se hizo famoso por sus pequeños bronces, fue enviado a Roma con el mismo propósito por su patrón, el marqués de Mantua. Hacia 1500 estaba de moda entre los italianos refinados el coleccionar piezas clásicas, siendo uno de los mayores entusiastas el papa Julio II. Julio era el propietario de la mayoría de obras de arte que se habían encontrado hasta entonces, incluyendo el Apolo de Belvedere (que debía su nombre a la villa papal en la que estaba expuesto), y el aún más famoso Laoconte que ilustraba una escena de la *Ilíada* de Homero, en la que un sacerdote troyano fue estrujado por unas serpientes enviadas por Apolo. Los nuevos géneros de la escultura renacentista eran por lo general reediciones de los géneros clásicos, como los bustos, los monumentos ecuestres y las figuras o grupos con representaciones de la mitología clásica, como el Baco del joven Miguel Ángel (lámina 4), que imitó con tanto acierto el estilo clásico que durante un tiempo se creyó que era una genuina antigüedad.

En el caso de la pintura resultaba mucho más difícil encontrar fuentes y modelos antiguos. No había ningún equivalente de Vitrubio ni de Laoconte, y la pintura clásica —a excepción de algunas decoraciones en la Domus Aurea de Nerón, en Roma— era desconocida en la época y continuó siéndolo hasta las excavaciones de Pompeya, a finales del siglo XVIII. Como sus colegas en arquitectura y escultura, los pintores trataban (fuese por deseo propio o exhortados por sus patrones) de imitar a los antiguos, para lo que tenían que recurrir a métodos más



4. La Antigüedad reconstruida, II: el Baco de Miguel Ángel.

indirectos haciendo que sus modelos posasen al estilo de las esculturas clásicas más famosas, o tratando de reconstruir las pinturas clásicas perdidas a partir de las descripciones presentes en textos literarios [3, 12]. La *Calumnia* de Botticelli (lámina 3), por poner un ejemplo, sigue la descripción del escritor griego Luciano de una obra perdida de Apeles. También se intentó establecer unas reglas pictóricas a partir de las críticas literarias de los antiguos, creyendo que, según dijo Horacio, «la pintura es como la poesía». También en el campo de la música —especialmente entre 1540 y 1560— se realizaron intentos de recrear el antiguo estilo a partir de fuentes literarias, en este caso a partir de los tratados clásicos [53].

El ejemplo de la Antigüedad estimuló también el auge del retrato como género independiente. Los retratos del siglo XV solían pintarse de perfil, imitando las cabezas de los emperadores que aparecían en las monedas romanas, y normalmente se prolongaban hasta un poco más abajo de los hombros, a semejanza de los bustos de mármol. No fue hasta el año 1500 aproximadamente cuando Leonardo, Rafael y otros artistas prescindieron de este convencionalismo para producir obras sin ningún precedente clásico, en las que el modelo aparecía de frente, o mostraba tres cuartas partes de su rostro, con planos de medio cuerpo o de cuerpo entero, sentado o de pie, conversando con sus amigos o dando órdenes a los criados [75].

Sin embargo, en la pintura se produjo un avance crucial que nada tenía que ver con la Antigüedad: el descubrimiento de las leyes de la perspectiva lineal. Es posible que los artistas clásicos hubiesen conocido estas leyes,

5. Un paradigma clásico: el Panteón, en Roma.

6. Una visión humanista del mundo: Charles de Bouelles.

pero en todo caso se habían perdido hasta que Brunelleschi y sus amigos las redescubrieron en el siglo XV. Este ejemplo pone de manifiesto la afinidad entre ambas épocas y sugiere que estos paralelismos no pueden explicarse sólo en términos de imitación [18].

Tanto en la época clásica como en el Renacimiento, los artistas sentían gran preocupación por la apariencia de las cosas, por lo que Burckhardt denominó «realismo». La palabra aparece entrecomillada no sólo porque tenga más de un significado (estilo ilusionista; tema tomado de la «vida real», sea eso lo que sea, y así sucesivamente), sino también porque todos los artistas representan lo que para ellos es real y porque ningún arte está libre de convenciones. Incluso la perspectiva puede considerarse, según el historiador del arte Edwin Panofsky, «una forma simbólica». Por decirlo de otro modo, representar el mundo de acuerdo con sus leyes significa aceptar unos valores determinados y rechazar otros [18].

En el caso de los artistas medievales, estos valores habían de inferirse de su obra, con el consiguiente riesgo de producir un argumento circular. Incluso en el caso de Giotto, su preocupación por la tridimensionalidad, especialmente por la solidez de la figura humana, se infiere de esta manera. Por otra parte, en Italia, durante los siglos XV y XVI, los artistas y otras personas solían expresar por escrito sus ideas sobre el arte, e incluso al final del periodo llegaron a imprimirlas, como hizo Vasari con sus *Vidas*, dejando bien claro qué tipo de problemas querían resolver, así como su aprecio por cualidades tales como la «verdad» o fidelidad a la naturaleza, la ilusión de vida, la aparente facilidad con la que se

superaban las dificultades y, por lo más costoso de definir, la «gracia» [6, cap. 6; 15].

Nos hemos ocupado en primer lugar de la arquitectura, la pintura y la escultura porque la mayoría de nosotros en lo primero que pensamos al oír la palabra Renacimiento es en las artes visuales. Sin embargo, durante esa época las «artes liberales» —es decir, la literatura y la enseñanza— gozaban de mayor prestigio (al menos entre los estudiantes), que las «artes mecánicas», categoría en la que, a pesar de las quejas de Leonardo y otros, se mezclaban tanto la pintura, la escultura y la arquitectura, como la agricultura y las técnicas textiles y de navegación. Lo que en esa nueva era debía renacer eran las *bonae litterae*, las «buenas letras»; a saber: la lengua, la literatura y la enseñanza. En cualquier caso esa era la opinión de los intelectuales y escritores de quienes procede la imagen de gran resurgimiento que ha llegado hasta nosotros, ya que los artistas (con la notable excepción de Vasari), dejaron escasos testimonios de su parecer sobre el tema. Así pues, no debemos olvidar este sesgo de la información que ha llegado hasta nosotros.

El idioma básico que se benefició de ese «renacer» o «revivir» no fue el italiano, sino el latín clásico. El latín medieval se consideraba «bárbaro» por su vocabulario, su ortografía (se escribía *michi* en lugar del clásico *mihi*), su sintaxis, etc., como escribió el erudito Lorenzo Valla en la década de 1440, «durante varios siglos, nadie ha hablado latín correctamente, y ni siquiera ha existido quien al leerlo lo entendiese correctamente». En aquel momento, en cambio, la ambición de diversos intelectuales era escribir en un latín digno de Cicerón.

Tales intelectuales recuperaron también los principales géneros literarios de la antigua Roma: la épica, la comedia, la oda, la pastoral, etcétera [46]. Ya a mediados del siglo XIV, Francesco Petrarca, el gran poeta y erudito toscano, escribió una epopeya en latín, *África*, basada en la vida del gran general romano Escipión el Africano. Fue la primera de las muchas imitaciones de la *Eneida* de Virgilio, en las que se narraban hazañas heroicas siguiendo una serie de convenciones entre ellas empezar por la mitad (con posteriores incursiones retrospectivas o *flash-backs*) y alternar hazañas realizadas en la tierra con el consejo de los dioses. La *Jerusalén liberada*, de Tasso (1581), donde se narra la primera cruzada, es una de las epopeyas renacentistas más profundamente cristianas y clásicas a la vez. Las tragedias se escribían a la manera melodramática de Séneca, plagando los escenarios de cadáveres, y las comedias —en las que aparecían padres severos, criados astutos, soldados pendencieros y personajes equívocos— al estilo de los antiguos dramaturgos romanos Plauto y Terencio. La poesía latina del Renacimiento italiano incluye odas a la manera de Horacio, epigramas a la manera de Marcial y pastorales semejantes a las *Églogas* de Virgilio, en las que los pastores, enmarcados en un paisaje arcadiano, tocaban la flauta y cantaban con añoranza sus amores. Con frecuencia, las ideas se plasmaban en forma de diálogos, inspirados en la obra de escritores antiguos como Platón y Cicerón, y las historias de Florencia, Venecia y otros estados italianos siguieron el modelo de la historia de Roma de Tito Livio.

Merece destacarse el hecho de que —al menos hasta

1500— se concedió más importancia a la literatura en latín que a la escrita en lengua vernácula. Aunque hoy en día Petrarca es más apreciado por su lírica amorosa escrita en italiano, seguramente él hubiese preferido que le recordasen por su *África*. Y para aumentar la paradoja, el idioma de la renovación fue el latín clásico. Se produjo un intervalo de más de cien años entre las primeras comedias renacentistas, escritas en latín, y sus equivalentes en italiano, como los *Suppositi* de Ariosto (1509) y la *Calandria* del cardenal Bibbiena (1513). Leonardo Bruni escribió en latín su *Historia del pueblo florentino* a principios del siglo XV, mientras que la primera obra de este estilo en italiano, la *Historia de Italia* de Francesco Guicciardini, no se escribió hasta pasados más de cien años [25, 29]. Cuando los contemporáneos hablaban del renacimiento de las «letras», con esta expresión no se referían tanto a la literatura en sentido moderno como a lo que hoy en día se conoce como el auge del humanismo.

«Humanismo» es un término en cierta manera elástico, cuyo significado puede variar según quien lo utilice. La palabra *humanismus* empezó a usarse en Alemania a principios del siglo XIX, aplicándola al modo tradicional de educación clásica cuya validez estaba empezando a cuestionarse, y parece ser que fue Matthew Arnold el primero en utilizar el término «humanismo» en inglés. Por lo que respecta a «humanista», la palabra se originó en el siglo XV, y formaba parte del argot de los estudiantes universitarios, que designaban con ella al profesor de «humanidades», de los *studia humanitatis*, antigua frase romana que englobaba un conjunto de cinco

disciplinas: gramática, retórica, poética, historia y filosofía moral [5].

Llegados a este punto el lector bien podría preguntarse qué era lo específicamente humano de las humanidades, así definidas. Según escribió Leonardo Bruni, uno de los líderes del movimiento de recuperación de estos estudios, reciben este nombre porque «perfeccionan al hombre». Pero ¿por qué se consideraba que esas materias cumplían tal función? La idea fundamental era que el hombre se diferencia de los animales en primer lugar por su capacidad de hablar, y, por tanto, de distinguir el bien del mal. Así pues, era fundamental el estudio de las materias relacionadas con el lenguaje (gramática y retórica), o con la ética. La historia y la poesía se consideraban hasta cierto punto ética aplicada, y enseñaban a los estudiantes a seguir los buenos ejemplos y a rechazar los perversos. Los intelectuales de la época no se guardaban de generalizar acerca de la «condición humana», como la llamaba Poggio, o de escribir textos como la famosa *Oratio* sobre la dignidad del hombre, de Pico della Mirandola (aunque no pretendiese con ella hacer una declaración de independencia con respecto a Dios) [27]. Los postulados básicos de los humanistas están hábilmente reflejados en un diagrama de una obra de principios del siglo XVI, del humanista francés Charles de Bouelles (lámina 6). Según este diagrama, hay cuatro niveles de existencia, que en orden ascendente son: existir como una piedra, vivir como una planta, sentir como un animal, y entender como un hombre. Y a estos grados de existencia se corresponden cuatro tipos de ser humano: el haragán, el glotón, el vanidoso y el intelectual.

En otras palabras: la humanidad es perfectible, pero sólo el humanista es verdaderamente humano.

El diagrama muestra también que la vida contemplativa es superior a la vida activa, aunque en realidad no había consenso acerca de este punto. Leonardo Bruni, canciller de la república florentina, opinaba que el hombre sólo podía realizarse como ciudadano, mientras que Marsilio Ficino, filósofo que aceptó el mecenazgo de los Médicis, se decantaba por el estudio y la contemplación. También Erasmo protegió su libertad para estudiar y escribir, rehusando sentirse ligado por obligaciones de tipo político. Otros humanistas se debatían entre la acción y la contemplación, como sir Tomás Moro, para quien no fue nada fácil tomar la decisión de convertirse en canciller (y más tarde en lord canciller) de Enrique VIII, o Montaigne, quien interrumpió su retiro intelectual para ser alcalde de Burdeos, en la época de la guerra civil [70, 71].

Así pues, parece bastante evidente que entre los estudios que el movimiento humanista consideraba más importantes no se encontraba lo que nosotros llamamos «ciencia» (y que a la sazón se conocía como «filosofía natural»). Sin embargo, alguno de los humanistas más destacados (como por ejemplo Alberti), estaban especialmente interesados en las matemáticas. Sea como fuere, la recuperación de textos de los antiguos escritores griegos y romanos sobre matemáticas, medicina, astronomía, astrología y por último (pero no menos importante) de magia, formaba parte del programa humanista, y los textos clásicos desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo posterior de estos estudios. Por esta ra-

zón, podemos afirmar que durante ese periodo se produjo también un «Renacimiento» matemático, científico e incluso mágico [31, 32, 33]. Los casos de Brunelleschi y de Leonardo da Vinci ilustran de manera convincente las relaciones entre las artes y el renacimiento de las matemáticas [18, 67].

¿En qué sentido podemos afirmar que se produjo un «auge» del humanismo en Italia entre 1300 y 1600? Así como se intentaba revivir el arte y la literatura clásicos, también se realizaron esfuerzos para imitar el sistema educativo de la antigua Roma. Uno de los pioneros de la nueva educación fue Vittorino da Feltre, quien dirigió un pequeño internado en la ciudad de Mantua, desde el año 1423 al 1446; otro fue Guarino da Verona [24, 28]. Con el nuevo sistema se enseñaba a los alumnos a hablar, escribir y leer en latín clásico, lo que significaba primar las humanidades en detrimento de otras disciplinas, especialmente la lógica. La lógica había sido una materia central en el curso introductorio de filosofía en las universidades medievales, pero Petrarca, Valla y otros humanistas la atacaron, acusándola de ser algo futil, meros sofismas y quebraderos de cabeza, que, además, precisaba el empleo de unos términos técnicos «bárbaros» (es decir, no clásicos), tales como «sustancia», «accidentes», «esencia», etc.

También era posible estudiar griego clásico en algunas escuelas y universidades italianas, especialmente en Florencia (a partir de 1396) y en Padua (desde 1463). Aunque a la sazón la Atenas clásica no despertaba la misma admiración que la antigua Roma, la lengua griega supo atraer a los estudiantes. Los primeros profeso-

res eran refugiados procedentes del Imperio bizantino, que paso a paso fue cayendo en manos de los turcos, ya desde mucho antes de la caída de Constantinopla, en 1453. Gracias a esos refugiados, diversos intelectuales italianos tuvieron la oportunidad de leer en su lengua original importantes textos griegos, algunos de los cuales se acababan de descubrir, como algunos diálogos de Platón y las obras del misterioso Hermes Trismegisto (a quien se consideraba un antiguo sabio egipcio). Esas obras fueron traducidas por el filósofo florentino Marsilio Ficino, cuya admiración por Platón era tan intensa que tanto a él como a sus discípulos se los conoce como «neoplatónicos» [5, 39].

Algunos textos, como el Nuevo Testamento y las obras de Aristóteles, de los que a la sazón sólo se conocía su traducción latina, fueron estudiados en su versión griega original. Y así, los humanistas descubrieron serias discrepancias entre las traducciones latinas (en ocasiones realizadas a partir de las traducciones árabes del original griego) y los textos originales. Pietro Pomponazzi, filósofo italiano del siglo XVI, tras leer la versión griega original de las obras de Aristóteles, quedó firmemente convencido de que santo Tomás de Aquino estaba en un error al indicar que Aristóteles predicaba la inmortalidad del alma, poniendo así en entredicho toda la síntesis tomista. De esta manera, la demanda de traducciones más rigurosas llevó paulatinamente a descubrir que las ideas de los admirados antiguos resultaban más remotas y ajenas de lo que en un principio se había creído.

Para los humanistas, incluso los textos latinos clásicos habían sido malinterpretados durante mucho tiem-

po, cuando no enteramente perdidos. El redescubrimiento de manuscritos de los clásicos fue un acontecimiento estimulante en las vidas de intelectuales como Petrarca, Coluccio Salutati (que recuperó las cartas de Cicerón) y Poggio Bracciolini (que encontró los discursos, también de Cicerón). Al mismo tiempo, se descubrió que los conceptos fundamentales de un mismo texto se prestaban a diferentes interpretaciones según la copia manuscrita de que se dispusiera. Esto provocó el desarrollo de técnicas de «crítica textual» que permitieran recobrar lo que en realidad había escrito el autor, antes de que una pléyade de copistas distorsionaran el mensaje [83, cap. 12; 86].

Algunos textos clásicos ya conocidos en la Edad Media fueron también objeto de nuevas interpretaciones. Desde el siglo XI las universidades italianas, especialmente la de Bolonia, habían impartido derecho romano, pero fueron los humanistas los primeros en situar las leyes en el contexto sociocultural de la antigua Roma, dada su familiaridad con el estudio de la literatura y de las inscripciones clásicas. Por ejemplo, el humanista Lorenzo Valla pudo demostrar, a mediados del siglo XVI y gracias a su conocimiento de la historia de Roma y más particularmente de la historia de la lengua latina, que la llamada «Donación de Constantino», documento mediante el cual el emperador cedía el centro de Italia al papa y a sus sucesores, no sólo no tenía nada que ver con Constantino, sino que en realidad había sido escrito varios siglos más tarde [41].

En la actitud que con respecto a la Antigüedad clásica mantenían los humanistas y los artistas vinculados a ellos, coexistían dos elementos aparentemente contradic-

torios. Por una parte, eran bastante más conscientes que sus predecesores medievales de la distancia que existía entre ellos y la Antigüedad clásica, y estaban preocupados por la corrupción de la lengua y el declive de las artes que se produjo en Italia como resultado de la invasión de los bárbaros. Y por otra, se sentían personalmente muy próximos a los grandes romanos. Petrarca escribió cartas a Cicerón, entre otros, y Maquiavelo se presentaba a sí mismo conversando con los antiguos. Ambos estaban convencidos de que era posible revivir la Antigüedad. Por ejemplo, Petrarca se solidarizó con la tentativa de restaurar la república romana, que se produjo —de puertas adentro— entre 1347 y 1354. Y Maquiavelo, en sus *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, afirmaba apasionadamente que los estados modernos podían y debían imitar algunas de las ordenaciones políticas y militares de la antigua Roma, como la milicia ciudadana [62, 68, 72].

Para comprender este renacimiento de las formas clásicas en arquitectura o en las obras dramáticas, y el entusiasmo por descubrir y editar manuscritos clásicos, hemos de contemplarlos como partes de una empresa bastante más ambiciosa, nada menos que la restauración de la antigua Roma. ¿Y qué debemos entender por ello? No siempre es tarea fácil discernir si los humanistas escribían de manera literal o metafórica, o hasta qué punto deseaban realmente restaurar el pasado. En cualquier caso, la idea del renacer era bastante más que una figura retórica. Al igual que los antiguos, muchos humanistas creían en una interpretación cíclica de la historia, según la cual una época podía ser una especie de reen-

carnación o reaparición de otra época anterior. Algunos de estos humanistas pensaban que ellos y sus conciudadanos podían ser los «nuevos romanos», a base de hablar, escribir y pensar como ellos y de emular sus logros, desde el Coliseo y la *Eneida* hasta el propio imperio romano. Como hemos sugerido anteriormente, la idea de un retorno al pasado puede haber sido un mito, pero era un mito en el cual mucha gente no sólo pensaba, sino que vivía.

Uno de los conceptos clave de los humanistas era el de «imitación»; no tanto la imitación de la naturaleza como la de los grandes escritores y artistas. Hoy en día esta idea empieza a resultar extraña. Nosotros estamos habituados a la idea de que tanto los poemas como las pinturas son la expresión de pensamientos y sentimientos de individuos creativos, y aunque en el fondo estemos convencidos de que, de hecho, algunos artistas imitan a otros, nos inclinamos a considerar tal imitación como prueba de su falta de talento o como un error que cometen los que aún «no se han encontrado» a sí mismos y por tanto no pueden desarrollar un estilo personal. «Imitación» es un término peyorativo. Tanto los escritores como los artistas ansían demostrar su originalidad, espontaneidad e independencia, y niegan las «influencias» de sus predecesores (por no mencionar el plagio, que actualmente se considera como una especie de robo de la propiedad intelectual). Por el contrario, la ansiedad de los escritores y artistas del Renacimiento se debía a razones totalmente opuestas. Aunque nosotros solemos pensar en ese periodo como en una época de innovación y originalidad, los hombres que vivieron en él resaltaron su imitación

de los mejores modelos antiguos: el Panteón, el Laoconte, Cicerón, Virgilio, Tito Livio, etcétera [49].

Pero esta imitación no significaba esclavitud. Para utilizar una de las metáforas más corrientes en la época, imitar no era «remedar» a los antiguos, sino que consistía en asimilar el modelo, convirtiéndolo en propio y, a ser posible, superarlo. Generalmente se sostiene que los «modernos» no esperaban igualar los logros de los antiguos, y que sólo pretendían seguir sus pasos, lo que ya en sí constituía un reto. Como ya hemos visto, Miguel Ángel fue capaz de hacer pasar una de sus obras como si se tratase de una antigüedad genuina. Alberti escribió una comedia que fue confundida con una obra clásica, y Carlo Sigonio, humanista del siglo XVI, «descubrió» una obra perdida de Cicerón, que en realidad había escrito él mismo.

Hasta qué punto las imitaciones debían parecerse al original era una cuestión que suscitaba controversias. El poeta y erudito Angelo Poliziano fue uno de los que señaló la necesidad de guardar ciertas distancias con respecto a los modelos clásicos, por prestigiosos que éstos fueran. «Quienes sólo saben componer sobre la base de la imitación me producen la misma impresión que los loros y las urracas que expresan cosas que no comprenden. Tales escritores carecen de fuerza y de vida» [49, cap. 8]. Pietro Bembo, crítico veneciano del siglo XVI, creía imitar a Cicerón cuando escribía en latín, pero al mismo tiempo trataba de dignificar el italiano como lengua literaria, considerando a Petrarca y a Boccaccio, escritores toscanos del siglo XIV, como los mejores modelos, los «clásicos» modernos. La creciente sensación de

distanciamiento histórico dificultaba la imitación. «¿A quiénes imitaban los antiguos?» se preguntaban algunos. ¿Sería la imitación adecuada a los nuevos tiempos? Tanto si les gustaba como si no, los artistas y escritores del Renacimiento no podían imitar a los antiguos más que de una manera parcial, dado que los productos de la Antigüedad sólo habían sobrevivido de una manera fragmentaria. Ya hemos visto que ni en pintura ni en música había producto alguno a imitar, de manera que los músicos y los pintores estaban obligados a ser libres. Y a pesar de ello, la ausencia de modelos específicos en ciertos géneros era un problema secundario si lo comparamos con el hecho fundamental de que los italianos del Renacimiento vivían en un mundo sustancialmente diferente al de los antiguos. Su sistema económico, social y político tenía poco en común con el de la antigua Roma, con sus senadores y esclavos, sus legionarios y sus latifundios. En esta situación, el ideal de restaurar la antigua Roma no podía ser más que una quimera. Y henos aquí de nuevo inmersos en el mito renacentista del Renacimiento. En realidad, Petrarca, Brunelleschi, Alberti, Valla, Mantegna, Ficino y otros eruditos de los siglos XIV y XV estaban en muchos sentidos lejos de lo que consideraban próximo, la antigua Roma, y cerca de lo que creían distante, la Edad Media. Pese a su rechazo del pasado reciente, del arte «gótico», de la filosofía «escolástica» y de la latinidad «bárbara», se habían formado en esa cultura bajomedieval y en muchos aspectos aún pertenecían a ella. Acostumbrados como estaban a la escritura gótica, no les resultó nada fácil leer las antiguas inscripciones romanas.

Al rechazar lo que conocían, la Baja Edad Media, los humanistas confundieron algunas veces los albores de la época medieval con la Antigüedad que tanto admiraban. Cuando, por ejemplo, el humanista Poggio ideó el tipo de letra que conocemos como «renacimiento» o «itálica», creía que estaba siguiendo unos ejemplos clásicos, cuando de hecho sus paradigmas procedían de la Edad Media temprana y pregótica. A Brunelleschi le ocurrió algo parecido, pues tomó como modelo para sus reformas arquitectónicas el Baptisterio de Florencia, creyendo que era un templo clásico lo que en realidad resultó ser un ejemplo del románico toscano, construido probablemente en el siglo VIII [22; 83, cap. 27].

La continuidad con la Edad Media se puede apreciar hasta el siglo XVI, incluso en la obra de «hombres del Renacimiento» modélicos, como Ludovico Ariosto y Baldassare Castiglione. La obra más famosa de Ariosto es su narración poética *Orlando Furioso* (1516), en la que se perciben las huellas del conocimiento que el autor tenía de la épica clásica, pero aún está más clara su deuda con los romances medievales, especialmente los pertenecientes al ciclo de Carlomagno (Orlando no es otro que el héroe Rolando). El poema no es un romance de caballería al uso; ya que el material medieval está tratado con demasiada ironía para eso, pero tampoco es una simple imitación de la épica clásica. Una obra tal sólo puede haber sido escrita por alguien que en cierto sentido pertenecía a ambas tradiciones, y a ninguna de las dos. El distanciamiento irónico es la única alternativa para un hombre con un pie en cada orilla [46, segunda parte]. Y también la conocida obra de Castiglione,

El cortesano (1528), a pesar de sus referencias a sus precedentes antiguos, y especialmente al tratado del perfecto orador de Cicerón, se ocupa de sentar una normas para la relación social desconocidas en la Atenas clásica o en la Roma republicana, pero plenamente en boga en la Edad Media. *El cortesano* bien puede describirse como un libro de cortesía medieval reescrito bajo la influencia de los ideales clásicos de comportamiento, o como una adaptación de esos ideales adecuándolos a una situación no clásica. Como en el poema de Ariosto, su autor sólo podía ser alguien que poseyera un profundo conocimiento de las dos tradiciones, la antigua y la medieval.

Uno de los ámbitos en el que se ponen de manifiesto las ambigüedades y los conflictos inherentes a la posición de los humanistas es la escritura de la historia. Leonardo Bruni y Lorenzo Valla se contaban entre los historiadores que deseaban escribir acerca del pasado inmediato de Italia, siguiendo el modelo de la historia de Roma de Tito Livio, así como su estilo literario. Pero pronto el objeto de su estudio hizo irrealizable esa tarea; no existía ningún término latino para Lombardía, ni para las facciones políticas de güelfos y gibelinos, ni para los musulmanes, la artillería, etc., ya que esos objetos e instituciones no existían en la época romana, y no fue posible verter todo el material existente en la época en el molde clásico. Giorgio Vasari escribió sus *Vidas* de pintores, escultores y arquitectos en italiano, soslayando de esta manera ciertos problemas lingüísticos, pero aun así su obra revela una tensión entre su admiración por los artistas y su admiración por la Antigüedad, y sus alusiones a textos clásicos, como el relato de Cicerón acerca

del auge y el declive de la retórica, no podían ocultar que su obra no tenía parangón en la época clásica, algo debido a que ni los gobernantes griegos ni los romanos se tomaban en serio a los artistas.

Sin embargo, las contradicciones en la actitud de los humanistas eran aún más evidentes en materia de religión. Antes que nada, ellos eran cristianos, no adoradores de deidades paganas. Petrarca, Alberti, Valla y Ficino eran clérigos; Alberti y Valla estaban al servicio del papa y el humanista Enea Silvio Piccolomini se convirtió en el papa Pío II. Petrarca, Valla y Ficino escribieron sobre teología, mientras que Alberti diseñó iglesias y escribió la biografía de un santo.

Algunas creaciones individuales del periodo imitaban fielmente los modelos antiguos, pero su contexto social y cultural era muy diferente, por lo que varias obras del Renacimiento son lo que se ha dado en llamar «híbridos» culturales, clásicas en algunos aspectos y cristianas en otros [13]. Se podía escribir un poema épico en latín clásico, a semejanza de la *Eneida* de Virigilio, que versase sobre la vida de Cristo. Un teólogo humanista podía llamar «templos» a las iglesias, o referirse a la Biblia como a un «oráculo», al infierno como al «inframundo», o titular su tratado (como hizo Ficino) *Theologia platonica.* Una tumba renacentista podía imitar un sarcófago clásico (completado con representaciones aladas de la Victoria), y combinar todo esto con imágenes de Cristo y de la Virgen María [19, 20]. Esta mezcolanza de clasicismo y cristianismo es difícil de interpretar, como suele ocurrir con los sincretismos, ya que es preciso considerar diferentes aspectos. Transcurridos cuatro-

cientos años, no resulta fácil determinar si Ficino revistió el platonismo como si fuese una teología o si revistió a la teología con el platonismo. Los historiadores del siglo XIX, incluyendo a Burckhardt, solían presentar a los humanistas como esencialmente «paganos», cristianos sólo en apariencia, pero en la actualidad los estudiosos del periodo se inclinan a creer que, por el contrario, lo aparente era su paganismo. Su utilización de frases clásicas en un contexto cristiano bien pudiera no haber sido más que un intento de escribir un latín «puro», o incluso un juego aprendido, como cuando el pintor Mantegna y sus amigos se daban a sí mismos títulos romanos, como el de cónsul, durante una excursión que realizaron al lago de Garda un día de 1464 en busca de antigüedades clásicas.

Con esto no tratamos de ocultar que existía una cierta tensión entre los valores clásicos y los cristianos, tensión de la que los contemporáneos eran conscientes y por la que estaban preocupados. En los albores del cristianismo ya se había producido un problema similar. Los padres de la Iglesia pertenecían a dos culturas: la cultura clásica tradicional y la nueva cristiana, y trataron, con mayor o menor dificultad, de armonizar Atenas y Jerusalén. En el caso de Jerónimo, el conflicto interior llegó a un grado de agudeza tal que se expresó en forma dramática, al soñar que arrastrado ante el tribunal divino era condenado por «no ser un cristiano, sino un ciceroniano».

Los padres de la Iglesia resolvieron el conflicto mediante un compromiso, curiosamente expresado por san Agustín en el episodio del «expolio de los egipcios»: «El

Nuevo Testamento nos dice que cuando el pueblo de Israel abandonó Egipto, se llevaron consigo el tesoro de los egipcios, y de igual manera, los cristianos pueden hacer suyo y adaptar según sus costumbres todo cuanto de valor hubiese en los clásicos paganos». En todo caso, algunos cristianos primitivos creyeron que los griegos antiguos conocían la verdadera doctrina (la llamada prisca theologia) gracias a los judíos. «¿Qué es Platón sino un Moisés que habla en griego ático?», escribió Eusebio en el siglo IV [39].

Este compromiso resultó sugerente a los humanistas, cuyo problema, desde luego, era el diametralmente opuesto: reconciliar la cultura cristiana tradicional con los redescubiertos clásicos. Posiblemente algunos eruditos, como Gemisthos Plethon, refugiado griego del siglo XV, abandonaron el cristianismo por el culto a los antiguos dioses, pero la mayoría de ellos lo que deseaban eran convertirse en romanos antiguos sin dejar de ser cristianos modernos. Su deseo de armonía les condujo a algunas interpretaciones de la Antigüedad que hoy nos parecen poco verosímiles, como la de considerar la *Eneida* como una alegoría del viaje del alma por la vida. No obstante, cada época tiende a mirar el pasado según su propia imagen, y no debemos suponer que la nuestra es una excepción.

Por lo que se refiere a las artes visuales, el significado del resurgimiento de las formas antiguas no es fácil de interpretar, dado que en general carecemos de evidencias acerca de las intenciones de los artistas, pero existen indicios de tentativas de reconciliar la Antigüedad con el cristianismo, así como del uso de modelos del cristia-

nismo primitivo. La planta circular del *Tempietto* de Bramante (lámina 2), por ejemplo, no sólo recuerda a los templos paganos, sino también a un tipo determinado de iglesia cristiana primitiva que se erigía en conmemoración de un martirio, y San Pietro in Montorio, a su vez, se construyó para rememorar el lugar en el que se creía habían crucificado a san Pedro [22, cap. 6]. En el caso de Miguel Ángel, sus poemas evidencian su voluntad de combinar las formas clásicas con los contenidos cristianos [69].

Sin embargo, y por muy profundo que fuese el resurgir de la Antigüedad, éste no se llevó a cabo para sustituir al cristianismo. Y esta afirmación implica, por otra parte, desdibujar la distinción entre Renacimiento y Edad Media, ya que las formas clásicas habían sido imitadas (como su nombre indica) por el arte románico en los siglos X y XI, y también porque en los monasterios y universidades medievales se estudiaban los poetas clásicos, como Virgilio y Horacio. No debiéramos contemplar el Renacimiento como una «revolución» cultural, como si hubiera sido una ruptura súbita con el pasado, sino como un desarrollo gradual en el cual un número cada vez mayor de individuos se sentían cada vez más insatisfechos con algunos elementos de su cultura bajomedieval, y progresivamente más atraídos por el pasado clásico.

¿A qué se debió? He aquí la cuestión más difícil de responder, no porque sea trabajoso imaginar posibles respuestas, sino porque resulta imposible apuntalar esas respuestas con evidencias precisas. ¿Fue el culto a la Antigüedad un medio para lograr un fin, un modo

de justificar la ruptura con el pasado reciente? O bien ¿esas gentes estaban interesadas en el mundo antiguo por su propio interés? Cualquier interpretación de este intento colectivo de revivir la Roma y la Grecia antiguas debe tener en cuenta, para tener visos de realidad, tres factores: el enclave geográfico en el que se produjo el movimiento, el momento cronológico y la situación sociológica. ¿Por qué razón un movimiento de estas características surgió en el norte y centro de Italia? ¿A qué se debió que su apogeo se produjese en los siglos XIV, XV y XVI? ¿Por qué razón interesó particularmente a los patricios urbanos? Permítasenos responder de manera ordenada a estas tres cuestiones.

No fue nada fortuito que el resurgimiento de la Antigüedad empezase en Italia, donde se produjeron los logros originales. No olvidemos que era Roma, y no Grecia, el objeto de mayor veneración; Virgilio más que Homero, el Panteón más que el Partenón. Metafóricamente hablando, los humanistas estaban descubriendo a sus antepasados, y algunas familias nobles afirmaban descender en línea directa de los antiguos romanos. Los vestigios de la Antigüedad —monedas, tumbas, templos, anfiteatros, etc.— resultaban hasta cierto punto familiares a los italianos, y por supuesto a los artistas. Así, no resulta fácil discernir si la inspiración clásica en el arte italiano de los siglos VIII, XII o incluso en el XIV responde a una pervivencia o a un resurgimiento. Hablamos de «Renacimiento» cuando la imitación de la Antigüedad se convierte en algo cotidiano, meticuloso y consciente, pero en Italia, al contrario que en otros lugares de Europa, la tradición clásica nunca fue algo remoto.

El momento cronológico plantea mayores problemas. Si los restos de la Antigüedad siempre habían formado parte del panorama italiano (o en el caso de los textos clásicos, se podían consultar en las bibliotecas de Verona o de cualquier otra ciudad), ¿por qué razón se empezaron a tomar más en serio sólo a partir de la época de Petrarca? La respuesta obvia a esta pregunta es que fue entonces cuando se empezó a considerar que el ejemplo de la Antigüedad podía ser aplicable a las necesidades del momento. ¿Qué era lo que había cambiado? La diferencia más notable fue el desarrollo de las ciudades-estado del norte de Italia en los siglos XII y XIII, es decir, la consecución del autogobierno por parte de esas ciudades, cuyo apogeo puede explicarse en términos económicos, dado el creciente intercambio comercial entre Europa y Oriente Medio. No resulta difícil percibir por qué razones las oligarquías mercantiles desearon su independencia, y cómo su situación limítrofe entre los dominios de papas y emperadores hizo que conseguir la independencia resultase menos traumático de lo que hubiera sido en cualquier otro lugar. Los estamentos dirigentes de esas ciudades empezaron a considerarse a sí mismos como «cónsules» o «patricios», a los ayuntamientos como equivalentes al «Senado» y a la propia ciudad como «la nueva Roma». Este proceso resulta particularmente evidente en el caso de la Florencia de principios del siglo XIV, cuando la amenaza procedente de Milán ayudó a los florentinos, y a su portavoz, al canciller humanista Leonardo Bruni, a adquirir conciencia de sí mismos y de sus valores, como la «libertad» que defendían [25]. Pero este conmovedor episodio forma

parte de un proceso anterior de aumento creciente de la sensación de afinidad con los romanos, que podemos encontrar en las ciudades del norte de Italia desde el siglo XII, si no antes.

Al tratar de explicar la cronología del Renacimiento surge la tercera cuestión, la de su base social. Sin duda alguna, el Renacimiento fue un movimiento minoritario y urbano, no rural. Las alabanzas a la campiña fluyeron de las plumas de individuos cuya residencia principal era su casa en la ciudad, no su villa en el campo. El movimiento reunió a más hombres que a mujeres, a pesar de que algunas mujeres nobles se dedicaban activamente al mecenazgo. Por ejemplo, Isabel de Este, marquesa de Mantua, fue, a principios del siglo XVI, una entusiasta coleccionista de arte, que adquirió obras de maestros tales como Bellini, Perugino, Leonardo y Tiziano. Algunas mujeres estudiaron a los clásicos y escribieron en latín cartas y tratados, sólo para ver, como Isotta Nogarola, de Verona, que los humanistas de sexo masculino, como Guarino, se negaban a tratarlas en pie de igualdad. Dentro del grupo de varones que vivían en las ciudades, el resurgir de la Antigüedad interesó sólo a una minoría, o, para ser más exactos, a tres minorías: estaban los humanistas, que en general eran profesionales, maestros o notarios; los miembros de la clase dirigente, patricios, prelados o príncipes que extendían su mecenazgo a las nuevas formas del arte y del saber, y también los artistas, en su mayoría reclutados entre los hijos de los artesanos y tenderos de la ciudad [6, cap. 3].

Hasta qué punto humanistas y artistas compartían los mismos intereses es una cuestión que no está nada

clara. Algunos cuadros, como la *Calumnia* de Botticelli (lámina 3) o su *Primavera*, presuponen un conocimiento de la literatura clásica que el artista, que abandonó la escuela a los trece años, difícilmente podía poseer, de ahí que se haya sugerido que el «programa» bajo el que se realizó este último cuadro debe proceder de algún asesor humanista, como Ficino o Poliziano, que presumiblemente eran conocidos, si no amigos, de Botticelli. Por otra parte, tampoco está claro que algunos humanistas entendiesen el apasionado interés que mostraban Brunelleschi, Donatello y otros artistas por los aspectos formales de la arquitectura y de la escultura. Alberti —que fue amigo de Brunelleschi, de Donatello y del pintor Masaccio, autor de obras teatrales y diálogos, y de diseños de edificios— fue uno de los pocos hombres que tendieron un puente entre esas dos culturas. Incluso Leonardo da Vinci, a pesar de la diversidad de sus intereses, permaneció en una de las dos orillas [67]. El «hombre universal», maestro en todas las cosas, era un ideal del momento, pero resulta difícil encontrar personas que encarnasen ese ideal, incluso en una época en la que la presión por la especialización era mucho menor que en la actual.

En resumen, el resurgir de la Antigüedad representaba una cosa diferente para cada grupo social. Y tampoco era lo mismo en Florencia que en Roma o en Venecia. Esto se ve claramente si consideramos la historia del movimiento a lo largo del tiempo. En el siglo XIV, vemos un creciente interés por el pasado clásico por parte de un puñado de entusiastas, especialmente Petrarca, quien, lejos de ser «uno de los primeros hombres real-

mente modernos», pertenecía a la cultura bajomedieval, pese a su rechazo de algunos de sus aspectos. En el siglo XVI, en cambio, gracias en parte a la más rápida difusión de las ideas y a otros cambios intelectuales que facilitaba el nuevo invento, la imprenta, se había asimilado bastante más la cultura clásica, y el pequeño grupo de entusiastas se había convertido en uno mayor, en el que se contaban un número considerable de maestros. Así pues, fue posible introducir en las escuelas muchas de esas ideas e ideales, y se puso de moda entre la nobleza —hombres y mujeres— discutir las ideas de Platón (de acuerdo con el retrato de Castiglione en su *Cortesano*), coleccionar estatuas clásicas, encargar sus propios retratos, construir sus residencias en la ciudad o sus villas en el campo según el «antiguo» estilo.

Este aumento de los adeptos al Renacimiento no fue el único avance significativo ocurrido en los siglos XV y XVI; hubo otros cambios. El relato más conocido de las diferentes fases del movimiento es el que nos ha legado el historiador y artista Giorgio Vasari, que distinguía tres periodos en las artes: el temprano, el medio y el conocido como «alto» Renacimiento. Vasari escribió como si los logros de cada época superasen los de la anterior, mientras que el objetivo seguía siendo el mismo. Pero a eso se podría argüir que los objetivos de los escritores y artistas fueron cambiando gradualmente durante el periodo. Tanto en arquitectura como en literatura, la preocupación por crear según los antiguos principios dio paso, en muchas ocasiones, al ideal de continuar las «reglas» acuñadas en los antiguos ejemplos. Podríamos decir (exagerando un poco en aras de la claridad), que un

movimiento que en un principio parecía subversivo (por lo menos a algunos filósofos eruditos) se convirtió, más o menos hacia el año 1500, en parte del *establishment*. Fue institucionalizado, rutinizado, incorporado a la tradición, de manera que los historiadores tienen buenos motivos para describir todo un periodo de la historia italiana como Renacimiento.

Sin embargo, fuera de Italia, el resurgimiento de la Antigüedad continuaba siendo una novedad; el movimiento no había perdido su capacidad de impactar. Así pues, a partir de ahora dedicaremos nuestra atención a lo que sucedió fuera de Italia.

3. EL RENACIMIENTO EN EL EXTRANJERO O LOS USOS DE ITALIA

A estas alturas debería estar claro que la imitación de la Antigüedad, rasgo distintivo del Renacimiento, no fue un proceso simple sino complicado, y como tal se consideraba en la época. Lo mismo sucede con la imitación de la cultura italiana en otros países, como trataremos de demostrar en este capítulo.

A la hora de tratar este tema, se acostumbra a empezar enumerando las actividades que realizaron en el extranjero tanto los italianos como los extranjeros que visitaron Italia; no hay nada que objetar a este procedimiento. Sin embargo, hace tiempo que a los estudiosos no les resulta satisfactorio este enfoque tradicional de la «difusión» o «recepción» del Renacimiento allende las fronteras de Italia, pues subyace en él la errónea consideración de que mientras los italianos eran activos, creativos e innovadores, el resto de Europa era pasivo, un mero receptor de «influencia» o, para usar una metáfora cara a los historiadores, un eterno «deudor» de Italia.

Por un lado, la posición del resto de Italia con rela-

ción a la Toscana, y concretamente a Florencia, no difería en nada a la de otros países europeos. El nuevo estilo arquitectónico, por ejemplo, no apareció en Venecia hasta transcurrido un cierto tiempo, y su aceptación requirió que se efectuasen algunas modificaciones. Por otra parte, tampoco es cierto que Italia fuese la única sede de las innovaciones culturales. No fue en la Toscana, sino en la corte papal de Aviñón, donde Petrarca vivió algunas de sus experiencias más importantes, trabó algunas de las amistades más significativas y escribió alguno de sus más famosos poemas [72]. Fue Holanda la cuna de la nueva técnica de pintura al óleo, desarrollada a principios del siglo XV por Jan van Eyck y Roger van de Weyden, entre otros, técnica que dejó sentir su influencia en Italia, donde eran muy apreciadas las obras de los maestros flamencos. En música, incluso los italianos reconocían la preeminencia de Holanda: tal como escribió un autor italiano, el Donatello de la música era Ockeghem, y el Miguel Ángel, Josquin des Près [54]. Es cierto que a algunos grandes artistas, como Holbein y Durero, Erasmo y Montaigne, Shakespeare y Cervantes, les inspiraban los modelos italianos, pero no sólo éstos y, en cualquier caso, la suya no era una relación de esclavitud. En resumidas cuentas, en nuestra opinión la concepción tradicional de la recepción del Renacimiento está desenfocada, pero ¿que alternativa podemos ofrecer?

Tanto historiadores como críticos literarios se han dedicado recientemente a socavar la dicotomía entre «producción» y «consumo» cultural, señalando la manera en que todos nosotros modificamos aquello que vamos a

adquirir, adecuándolo a nuestras necesidades. Llegados a este punto, cabría preguntarse qué representó la moda italiana para los artistas, escritores y eruditos de otras zonas de Europa, en los siglos XV y XVI, desviando la atención de lo que podríamos llamar «oferta» a la «demanda», y estudiando no tanto lo que fue asimilado (ni por quién), sino el proceso mediante el cual se produjo esta absorción, recreación, domesticación y transformación. En otras palabras, esta versión de la «recepción» del Renacimiento fuera de Italia (para utilizar el término tradicional) intentará tener en cuenta lo que se ha dado en llamar «teoría de la recepción», es decir, la iniciativa de algunos estudiosos de la literatura de sustituir la idea de la mera «influencia» por la noción más sutil de un proceso de adaptación creativa. Así, al analizar la labor de los italianos en el extranjero, debemos preguntarnos no sólo por qué razones se encontraban allí, en qué época, y con qué propósito, sino también de qué clase de recepción (en una nueva acepción del término) fueron objeto.

Parece ser que la salida al extranjero de los humanistas y artistas italianos se produjo en dos oleadas diferentes. Los humanistas fueron los primeros en marchar, y pese a que Petrarca visitó los Países Bajos y París ya en el siglo XIV, la verdadera fuga de cerebros humanistas acaeció entre 1430 y 1520, aunque el momento álgido de la emigración fue a finales del siglo XV. Los eruditos italianos fueron a Francia, Hungría, Inglaterra, España, Polonia y Portugal, aunque sólo una minoría de ellos pertenecía a la elite. De hecho, a veces sospecho que algunos emigraron porque no eran capaces de lograr una

buena posición en su país. Por lo que se refiere a los artistas, colectivo de bastante más categoría, la mayoría de ellos salieron al extranjero aproximadamente una generación más tarde que los humanistas, por lo que en su caso el momento de mayor apogeo de la emigración se sitúa a principios del siglo XVI. Como sucede en el caso de los humanistas, también es en Francia donde podemos encontrar el grupo más nutrido de artistas, entre los que se hallaban los pintores Rosso y Primaticcio, el joyero Benvenuto Cellini, el arquitecto Sebastiano Serlio, y Leonardo da Vinci, todos ellos invitados por Francisco I, uno de los grandes mecenas del Renacimiento del norte [38].

¿Qué les impulsó a abandonar Italia? En nuestros días, la decisión de viajar o incluso de trabajar en el extranjero se puede tomar con cierta alegría, pero en aquella época las dificultades y peligros de los viajes, así como el dolor del exilio, hacían que en muchos casos esta decisión no resultase tan sencilla. Algunos artistas y humanistas partieron de Italia por razones que poco tenían que ver con el Renacimiento. Algunos de ellos desempeñaron tareas diplomáticas, como Enea Silvio Piccolomini (más tarde Pío II) en Europa central, o Baldassare Castiglione, que terminó sus días como nuncio papal en España. Otros conocieron el exilio por razones políticas o de otro tipo. Por ejemplo, Filippo «Callimaco» (apoderado así en honor de un antiguo erudito y poeta griego), personaje que contribuyó en gran manera al desarrollo del humanismo en Polonia, tuvo que abandonar Italia precipitadamente a causa del fracaso de una conspiración en la que estaba involucrado. Los exilios

religiosos son bien conocidos. Lelio y Fausto Sozzini, por ejemplo, eran dos eruditos sieneses que, a mediados del siglo XVI, consideraron prudente alejarse de Italia para escapar de la Inquisición, pues no creían en la doctrina de la Trinidad (de ahí que el rechazo de esa doctrina recibiera el nombre de «socinianismo»). Tanto los Sozzini como otros exiliados, como Pietro Martire Vermigli, que encontró refugio en Oxford, pertenecían tanto a la categoría de humanistas italianos en el extranjero como a la de herejes. También se dieron casos de exiliados por razones personales. Giorgio Vasari, que raramente perdía la oportunidad de contar anécdotas, nos informa que el escultor florentino Pietro Torrigiani tuvo que abandonar la ciudad después de una pelea en la que le rompió la nariz a Miguel Ángel. De no haber sido por esa reyerta, tal vez la capilla de Enrique VII en Westminster no tendría su bella tumba renacentista. En la historia del Renacimiento, como en la historia en general, nunca se debe olvidar la importancia de unos hechos cuyas consecuencias son imprevisibles.

Son sin duda estas consecuencias imprevistas las que revisten de interés histórico las visitas. Así, por ejemplo, consecuencias como las enseñanzas formales e informales impartidas por los visitantes acerca de griego, retórica, poética, escultura, o simplemente el aliento para romper con la tradición local. Durante un encuentro casual que tuvo lugar en Granada el año 1526, Andrea Navagero, embajador de Venecia en España y conocido poeta, persuadió al catalán Juan Boscán para que escribiese sus poemas a la manera italiana.

Las consecuencias culturales de esas visitas no siem-

pre eran involuntarias, sino que algunos italianos marcharon al extranjero al ser invitados por mecenas reales como Francisco I, o por aristócratas locales con intereses artísticos o literarios, como Jan Zamojski, canciller de Polonia a finales del siglo XVI, quien contrató a un arquitecto italiano para que proyectase su nueva ciudad, de nombre Zamość en honor de su fundador [37]. Los propios mecenas eran en ocasiones italianos que vivían en el extranjero, en colonias de comerciantes, en ciudades como Brujas o Lyon. También algunas princesas italianas fueron intermediarias culturales, con los claros ejemplos de Beatriz de Aragón, esposa de Matías de Hungría, Bona Sforza, de Milán, que desposó con el rey Segismundo I de Polonia, y la florentina Catalina de Médicis, esposa y viuda de Enrique II de Francia. Incluso los soldados se sintieron interesados por el mecenazgo artístico: el pintor Masolino fue invitado a Hungría por el toscano Pippo Spano, capitán mercenario.

¿Cuáles fueron las respuestas locales a esos emigrantes italianos, a sus ideas y a su arte? Algunos de ellos recibieron una bienvenida extremadamente calurosa. El humanista lombardo Pedro Mártir de Anglería, por ejemplo, nos ha dejado un famoso relato de su visita a la Universidad de Salamanca, que tuvo lugar en 1488, durante la cual pronunció una conferencia sobre el poeta Juvenal. La audiencia era tan numerosa que no pudo llegar a la sala hasta que el bedel, con la ayuda de su bastón, pudo despejar el pasillo, y una vez que hubo dictado su conferencia, se alzó con un gran triunfo —nos dice— como un vencedor en los Juegos Olímpicos. Quizá su entusiasmo era un poco exagerado, ya que, a fin

de cuentas, Pedro Mártir era un retórico profesional, que había vivido una experiencia que consideró digna de referir a su patrón. Una multitud similar, entre la que se contaban tanto público en general como estudiantes y profesores, acudió a escuchar la conferencia que sobre el poeta latino Ausonio pronunció Girolamo Aleandro en París, en el año 1511. Parece ser que otros humanistas italianos fueron objeto de cálidas acogidas en el extranjero, si es que merece la pena que nos detengamos un momento en sus carreras itinerantes. Girolamo Balbo empezó como maestro en París, de donde pasó a Holanda, Alemania y Bohemia, mientras que Jacopo Publicio desarrolló su actividad en Alemania y Suiza antes de asentarse en Portugal. Todos ellos, figuras comparativamente menores que jamás habían alcanzado relevancia en Italia, tuvieron la oportunidad de convertirse en personajes importantes en el extranjero, como Antonio Bonfini, que fue maestro de escuela en la pequeña localidad de Recanati antes de convertirse en historiador en la corte de Matías de Hungría. En aquella época de finales del siglo XV, había una gran demanda de humanistas italianos, acentuada por el interés que existía en diversas localidades por la literatura y las enseñanzas clásicas y la inexistencia de humanistas autóctonos que pudieran satisfacer ese interés. Unos años más tarde, cuando una nueva generación hubo recibido formación humanística, ya fue posible prescindir de los expatriados.

Una muestra del interés que despertó en muchos lugares de Europa la cultura del Renacimiento es el tráfico en dirección contraria. Por supuesto, no todos los que visitaban Italia lo hacían por las mismas razones; no to-

dos iban para entrevistarse con eruditos, para contemplar pinturas o para ver las ruinas de la antigua Roma. Como ya sucedía en la Edad Media, diplomáticos, clérigos, soldados, comerciantes y peregrinos encaminaban sus pasos hacia Italia. El grupo más numeroso de entre los visitantes interesados por la cultura italiana era el de los estudiantes, que se dirigían concretamente a dos universidades, Padua y Bolonia, a estudiar dos materias: derecho y medicina. Éstas no formaban parte de los *studia humanitatis*, y aunque la influencia del humanismo los transformó gradualmente, no podemos afirmar que todos los profesores (ni tampoco los padres de los alumnos, que eran los que pagaban los estudios), aprobasen esas innovaciones que hacían que Italia se asociase con la novedad.

A pesar de esas reservas es posible dar noticia de algunas visitas a Italia cuyo testimonio documental muestra que se realizaron por lo que podríamos llamar buenas razones renacentistas. Algunos artistas fueron a Italia para estudiar el nuevo estilo pictórico, o los restos de la escultura o la arquitectura clásicas. Alberto Durero, por ejemplo, estuvo en Venecia en 1505-1506, y allí se reunió con Giovanni Bellini (a quien describió como «el mejor de los pintores») y con otros artistas [65]. El holandés Jan van Scorel estuvo en Italia en la década de 1520, y su pupilo Maarten van Heemskerck visitó Roma en la de 1530; allí conoció a Vasari y realizó bocetos de edificios antiguos y modernos. En esa época estuvo también en Roma el arquitecto francés Philibert de l'Orme.

Los eruditos e intelectuales fueron a Italia para conocer textos y métodos a los que no podían acceder en

su país. Dos de los científicos o filósofos naturales más conocidos del siglo XVI son probablemente Copérnico y Vesalio. Copérnico, procedente de Polonia, estudió griego, matemáticas y astronomía en las universidades de Bolonia, Padua y Ferrara a finales del siglo XVI, y esos estudios dejaron diversas huellas en su obra capital, *De las revoluciones de los orbes celestes* (1543), en la que afirmaba que el Sol está en el centro del universo [3]. Vesalio, que procedía de Flandes, fue a Padua a estudiar medicina, y también anatomía, de la que trata su obra *De humani corporis fabrica*, publicada asimismo en 1543. Sir Thomas Hoby, *gentleman* inglés de Herefordshire conocido por su versión de *El cortesano* de Castiglione, es otro claro ejemplo de erudito y escritor que visita Italia impelido por el interés de las nuevas enseñanzas. El diario de Hoby revela que estuvo en Padua en 1548 para estudiar italiano y «humanitie», aunque también asistió a conferencias sobre lógica y derecho romano. El holandés Justo Lipsio, uno de los grandes eruditos de la segunda mitad del siglo XVI, fue a Roma en 1567 con el séquito de su mecenas, el cardenal Granvela, con la intención de trabar conocimiento con eruditos clásicos, como Carlo Sigonio, y de estudiar de primera mano el mundo antiguo [46]. El historiador francés Jacques-Auguste de Thou dejó constancia en su autobiografía de su pasión por ver Italia, a donde llegó en 1573. Thou adquirió textos griegos en Venecia, en Mantua visitó la colección pictórica reunida por Isabel de Este, y conoció también a Vasari y a Sigonio. Unos años más tarde, en 1580-1581, le llegó a Montaigne el turno de visitar Italia, donde admiró las ruinas de la antigua Roma

y consultó los manuscritos clásicos de la Biblioteca Vaticana.

Sin embargo, en muchos otros casos lo importante fueron de nuevo las consecuencias inesperadas, el descubrimiento de la Antigüedad o del Renacimiento por personas que no iban en su busca. Por ejemplo, el noble alemán Ulrich von Hutten fue a Italia a estudiar derecho, pero durante su estancia allí descubrió el atractivo de la literatura clásica, en especial de los diálogos satíricos de Luciano, que le sirvieron como modelo cuando se vio envuelto en las polémicas de la Reforma. Sir Thomas Wyatt descubrió la poesía italiana mientras se hallaba en misión diplomática (como le ocurrió a Geoffrey Chaucer mucho tiempo atrás en circunstancias similares), y el ejemplo de Petrarca inspiró sus propios poemas. Garcilaso de la Vega, contemporáneo español de Wyatt, conoció a los poetas Luigi Tansillo y Bernardo Tasso (padre del más famoso Torcuato Tasso) en Nápoles, donde había sido desterrado a causa de una pequeña ofensa. Como le sucedió a su amigo Boscán tras su encuentro con Navagero, Garcilaso escribió a la manera italiana tras su estancia en Nápoles.

Por supuesto, las idas y venidas de individuos no constituyen toda la historia de la difusión del Renacimiento, sino que también cuenta la circulación de pinturas y estatuas, como las obras de arte que encargó a Florencia Francisco I de Francia, uno de los grandes mecenas del Renacimiento [38]. Y cuenta también la circulación de libros, los textos originales y las traducciones de los poemas de Petrarca, de las obras políticas de Maquiavelo, de un tratado sobre arquitectura, con graba-

dos, de Sebastiano Serlio de Bolonia (un discípulo de Bramante que se trasladó a Francia en la década de 1540), etcétera. El desarrollo de la imprenta a finales del siglo XV tuvo importantes consecuencias para el movimiento renacentista, como trataré de mostrar en este mismo capítulo.

En algunos aspectos resulta más fácil de analizar la acogida a los libros (especialmente a las traducciones) que las relaciones personales, más escurridizas, sobre las que tanto se ha hablado. Es posible descubrir cuántos textos se tradujeron, cuáles fueron seleccionados, qué tipo de personas los traducían y, lo más importante, es posible cuantificar la popularidad de algunos textos determinados, y estudiar detalladamente los cambios que efectuaron los traductores. Cuanto menos fiable es una traducción, más valioso es el testimonio que ofrecen del proceso mediante el cual los textos italianos (y en algunos casos, también las imágenes), fueron adaptados a las necesidades de los autores extranjeros. La acogida del Renacimiento, o de cualquier sistema de valores ajeno, está necesariamente vinculada a la percepción que se tiene de éste, y por supuesto esta percepción está condicionada por esquemas. En el siglo XVI, Italia era para los extranjeros un país exótico, lo opuesto a la cultura propia. Las traducciones ayudan a documentar este proceso de domesticación de este forastero, tan peligrosamente atractivo o atractivamente peligroso. La Italia que los no italianos imitaban era hasta cierto punto una creación suya, hecha a la medida de sus necesidades y deseos, como lo era la Antigüedad que tanto ellos como los italianos aspiraban a imitar.

Dos ejemplos pueden ilustrar este proceso general. El primero es la acogida a la arquitectura italiana en el extranjero, y el segundo, aún más explícito, las reacciones que suscitó en el exterior *El cortesano* de Castiglione. Por lo que respecta a la arquitectura, parece ser especialmente relevante el tema de «los usos de Italia», ya que ésta es funcional y decorativa, porque obviamente precisa adaptarse al entorno local y, finalmente, porque es un arte colectivo en el que desempeñan un papel tanto los artesanos como los arquitectos. Sin embargo, existían algunos obstáculos para que la difusión en el extranjero de los diseños realizados en Italia se produjese de una manera fluida, a pesar de la existencia de libros-modelo como el tratado de Serlio que ya hemos mencionado o los *Cuatro libros sobre arquitectura* de Andrea Palladio (1570), libros que fueron editados en varios idiomas europeos y que estaban al alcance de los arquitectos, y lo que es igualmente importante en una época en la que aún los maestros artesanos eran todavía los responsables de la mayoría de los edificios de sus mecenas. Incluso en la propia Italia las características locales propiciaron variaciones regionales, de manera que la arquitectura renacentista lombarda o veneciana era diferente en varios aspectos a la de la Toscana, y estas diferencias regionales fueron en cierto sentido «exportadas». Los húngaros imitaron a los toscanos, pero la arquitectura francesa se inclinó a seguir el modelo lombardo, y la arquitectura alemana el veneciano.

Se considera que la arquitectura renacentista italiana no se difundió en su «configuración total», sino de una manera fragmentaria [34]. Podemos hablar razonable-

mente de *bricolage*, es decir, de la incorporación de nuevos elementos italianos a las estructuras locales tradicionales, especialmente en las primeras fases de la recepción. Por ejemplo, en la Francia de principios del siglo XVI, resultaba más atractiva la decoración italiana que los tipos de planta italianos, como podemos comprobar en el caso del castillo de Chambord, que hizo construir Francisco I. Sus torres circulares son obviamente tradicionales, y sólo los detalles arquitectónicos eran claramente nuevos. Se utilizó piedra local, por ser más barata y también (como señaló Philibert de l'Orme), más adecuada a las condiciones climáticas [35]. En cualquier caso, el material utilizado afecta necesariamente a la forma, de manera que la arquitectura renacentista italiana sufrió un proceso gradual de aclimatación.

También en Inglaterra la imitación de Serlio por el isabelino Robert Smythson, o de Palladio por Iñigo Jones, comportó modificaciones por razones prácticas y porque los arquitectos locales expresaban sus propias ideas. Pero estas modificaciones no siempre llegaron muy lejos, y han menudeado las observaciones cáusticas acerca de las corrientes de aire que se producían en los pórticos de las casas de campo inglesas que siguieron unos diseños clásicos creados para un clima mediterráneo. Sin embargo, sir Henry Wotton, en sus *Elementos de arquitectura* (1624), es plenamente consciente del problema de las corrientes de aire y de la importancia de detalles como las chimeneas y la inclinación de los tejados, mucho más importantes en Inglaterra que en Italia.

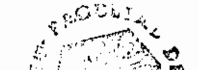
Esto no significa que los diseños italianos fuesen modificados únicamente por razones utilitarias; afirmar tal

cosa sería adoptar un crudo funcionalismo que precisamente trato de evitar. Las modificaciones se produjeron por diversas razones, algunas claramente intencionales y otras no tanto. En algunos casos, las diferencias de los modelos italianos fueron el resultado de emplear artesanos locales, que poseían sus propias tradiciones, y que no eran capaces o estaban poco predispuestos a entender qué era lo que se esperaba exactamente de ellos. Chambord, por ejemplo, fue diseñado para Francisco I por un arquitecto italiano, Domenico da Cortona, pero fue construido por albañiles franceses. La nueva ciudad de Zamość, en Polonia, fue proyectada por el italiano Morando, pero también en este caso los que realizaron la construcción fueron artesanos locales. Un ejemplo particularmente claro de los conflictos y de la interpenetración entre las tradiciones locales y los modelos italianos es el de la arquitectura renacentista en España, donde, al menos en el sur, las tradiciones artesanales islámicas estaban aún muy arraigadas.

A veces era el propio mecenas (que seguía las cosas de cerca), quien solicitaba modificaciones de los diseños italianos, más por razones simbólicas que por consideraciones prácticas. A finales del siglo XV, el zar Iván III de Rusia pidió al italiano Aristotile Fioravanti que proyectase la catedral de San Miguel, en el Kremlin, pero indicándole que siguiese los planos de la catedral de Vladimir, construida en el siglo XII. La actitud ambivalente del zar hacia Occidente es un caso extremo de una reacción bastante frecuente con respecto a la cultura italiana. Así, y por diversas razones, lo que encontramos no es la simple exportación de los modelos italianos al

extranjero, sino su reconstrucción y el desarrollo de formas híbridas, que se podrían describir como malas interpretaciones (desde el punto de vista italiano), o como adaptaciones creativas. Como guía impresa para la acción, para la construcción del yo, *El cortesano* de Castiglione no tiene un estatus diferente al de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio. La difusión, traducción e imitación de este libro resulta bastante ilustrativa acerca de la adopción y asimilación del ideal cortés italiano.

El diálogo de Castiglione fue publicado por primera vez en 1528, pronto fue traducido al castellano y al francés y, un poco más tarde, en 1561, al inglés. El traductor español fue Juan Boscán, y el inglés Thomas Hoby, cuyo entusiasmo por la cultura italiana ya hemos mencionado. Hoby afirmó que había intentado «seguir el verdadero significado de las palabras del autor, sin dejarse llevar por la fantasía, y sin haber omitido alguna que otra parcela». Sin embargo, en aquella época el idioma inglés carecía de equivalentes precisos para algunos de los conceptos clave de Castiglione, lo que forzó a Hoby a acuñar nuevas expresiones. La propia *Cortegiania*, que hoy podríamos equiparar a «cortesanía», fue parafraseada como «el oficio y las maneras de los cortesanos». El famoso concepto de *sprezzatura*, una especie de desdén, fue resuelto como «desdoro» o «temeridad». No está claro —al menos para mí—, por qué razón Hoby no utilizó la palabra «negligencia», que Chaucer había utilizado antes que él y que respondía a la *negligentia* del propio modelo de Castiglione, el antiguo romano Cicerón. Lo que trato de señalar, sin embargo, es que la



ausencia de equivalentes en inglés para los conceptos clave de Castiglione sugiere que la difusión de sus ideas no fue fluida, a pesar del hecho de que la corte como institución era algo familiar en Inglaterra, Francia, España y en todas partes.

Algo semejante sucede con las traducciones francesas y castellanas, y todavía resulta más reveladora, por ser aún más posterior al original, la versión polaca de *El cortesano*, el *Dworzanin Polski*, publicada en 1566 por Lukasz Górnicki, que es más una trasposición que una traducción. El escenario de los hechos está desplazado de la corte de Urbino en 1508 a la de Cracovia en 1550, y los personajes están tomados de entre los nobles polacos; no aparecen mujeres, ya que fueron eliminadas so pretexto de que, en Polonia, no eran suficientemente cultas para tomar parte en conversaciones de ese estilo. Górnicki afirma también que prescindió de la discusión sobre las artes de la pintura y de la escultura «porque no son temas conocidos en Polonia». Las controversias acerca de la manera más adecuada de hablar y de escribir en italiano fueron traducidas como comparaciones entre las diferentes lenguas eslavas.

En el sentido estricto del término, el *Dworzanin Polski* es una traducción poco fidedigna. Sin embargo, dados los criterios sobre imitación que aparecen en el propio *Cortesano* —la idea de que si imitamos a los antiguos en realidad no los imitamos, puesto que ellos no imitaban a nadie—, se podría aducir que Górnicki fue un traductor más fidedigno que Hoby, precisamente porque lo era menos. Que eliminase de escena a las mujeres no fue algo arbitrario, sino que expresaba el abismo en-

tre las dos culturas, y esto es un testimonio útil de los obstáculos sociales (no inferiores a los lingüísticos o climáticos) que existían para que la difusión de los valores italianos en el extranjero se realizase con fluidez.

También cumplen esta función testimonial los ataques provenientes del exterior dirigidos a Castiglione o a los jóvenes qùe aspiraban a comportarse como los personajes de su obra. Estos ataques expresaban una reacción antiitaliana, una hostilidad a lo que uno está tentado de denominar imperialismo cultural italiano, disfrazados como una defensa de la sinceridad. El poeta inglés John Marston, por ejemplo, satirizó al «absoluto Castiglio» y a sus «ceremoniosos cumplidos». En Francia, Castiglione fue asociado con el disimulo y con la «corrupción» de la lengua francesa con expresiones italianas, proceso que irritó a los críticos que acuñaron términos nuevos como «italianización». También Maquiavelo recibió ataques similares, su nombre fue asociado con el fingimiento y, por añadidura, considerado sospechoso de «ateísmo»; como expone el personaje de «Machiavel» en el prólogo de *El judío de Malta*, de Christopher Marlowe (hacia 1591):

> Para mí la religión no es más que un juguete pueril
> y aferrarse a ella no es pecado, sino ignorancia.

Esta reacción hostil a Maquiavelo, a Castiglione y a otros escritores no era puramente antiitaliana; era también anticatólica o, por decirlo en el lenguaje de la época, «antipapista». La Reforma fue otro obstáculo a una fácil difusión del Renacimiento italiano en el extranjero.

Existe la opinión generalizada que una de las mayores diferencias entre el Renacimiento al norte de los Alpes y el movimiento en Italia fue el auge del «humanismo cristiano», asociado concretamente a la figura de Erasmo. Esta opinión se basa en la presunción —a mi entender errónea, como ya he señalado en el capítulo 2—, de que Italia estaba plagada de humanistas «paganos», a los que se contraponían los humanistas del norte. Los líderes del movimiento italiano estaban tan preocupados por la divinidad como por las humanidades, y realizaron un concienzudo esfuerzo para armonizar su devoción por la Antigüedad con su cristianismo, tal como habían hecho algunos padres de la Iglesia. Así pues, podemos decir razonablemente que los humanistas italianos eran fieles a dos antigüedades: la de los padres de la Iglesia y la de los clásicos [30]. Al norte de los Alpes, el movimiento humanista estaba aún más comprometido con los estudios sagrados [39; 60, cap. 14]. Y esto no significa que los del norte fuesen mejores cristianos; la diferencia era en parte resultado de la desemejanza de la base institucional del movimiento (más estrechamente vinculada con universidades e incluso monasterios que en el caso de Italia), y en parte consecuencia del momento cronológico, que coincidió con el movimiento para la Reforma de la Iglesia, antes y después de Martín Lutero.

Por supuesto, el modelo de humanista del norte es Erasmo, que vivió aproximadamente del 1466 al 1536 [16]. Desde luego Erasmo estaba interesado en los clásicos, pero hacia los treinta años se decantó más hacia los estudios cristianos. Dedicó buena parte de su tiempo a

la crítica textual y a la traducción de la Biblia (utilizando la versión griega original del Nuevo Testamento), y se ocupó de editar la obra de algunos padres de la Iglesia, como Jerónimo y Orígenes. En algunos de sus propios escritos trató, como hicieron ellos, de armonizar las ideas cristianas con las clásicas. En un diálogo, *El banquete piadoso* (1522), un orador dice que Cicerón está «inspirado por la divinidad», mientras que otro alude a los sentimientos cristianos de Sócrates, lo que lleva a un tercero a declarar que él «difícilmente puede ayudar», al tiempo que exclama: «¡San Sócrates, ruega por nosotros!». Sin embargo, la tensión subsistía, como revela un diálogo aún más famoso de Erasmo, el *Ciceronianus* (1528), cuyo título evoca el sueño culpable de Jerónimo. El protagonista del diálogo, un tal Nosoponus, desea escribir en latín como Cicerón. Otro orador objeta que eso es imposible sin resucitar la Roma de Cicerón, subrayando así la paradoja de la imitación (si imitamos a los antiguos en un mundo diferente, en realidad no los estamos imitando) e ilustrando el sentido renacentista del pasado, la nueva sensibilidad ante los anacronismos [49]. Pero el tema principal del diálogo es que Cicerón no debe ser imitado, ya que era un pagano. Otro personaje critica la epopeya en latín sobre la Natividad escrita por el poeta italiano Jacopo Sannazaro, considerando que el autor hubiese debido tratar este tema sagrado de una manera menos clásica, menos virgiliana, y se cuenta la historia de un sermón pronunciado en presencia de Julio II, en el que se comparaba a este papa con el dios pagano Júpiter. La idea del humanista italiano pagano se remonta por lo menos hasta Erasmo y, como

es habitual, está basada en el equívoco y en la desinformación. No hace mucho se han realizado investigaciones de las prédicas dadas en la capilla papal, y no se ha logrado encontrar el sermón al que Erasmo ponía objeciones.

A comienzos del siglo XVI se produjo el momento álgido de la interacción entre el movimiento humanista y los estudios religiosos. En 1508 se fundó un colegio trilingüe en Alcalá, en España, para estudiar las tres lenguas de la Biblia: hebreo, griego y latín [43]. El humanista español Juan Luis Vives editó obras de san Agustín y recomendó el estudio en las escuelas de los cristianos primitivos con preferencia al de los escritores paganos. En Francia, el teólogo Jacques Lefevre d'Étaples aprendió griego para estudiar el Nuevo Testamento y a los escritores neoplatónicos en su lengua original. En Alemania, el gran erudito hebreo Johan Reuchlin perteneció a un grupo de humanistas con intereses teológicos. En Londres, el amigo de Erasmo John Colet incluyó en el programa de estudios de su nueva escuela en St. Paul el estudio de algunos de los primeros autores cristianos, como Lactancio y el poeta Juvenco [60, cap. 15]. En Cambridge, John Cheke, profesor de griego, tradujo al gran predicador Juan Crisóstomo, obispo de Constantinopla, así como al antiguo trágico griego Eurípides.

La asociación entre humanismo y teología llegó a su cenit en las dos primeras décadas del siglo XVI, antes de la excomunión de Lutero y de su conflicto con Erasmo, aunque no desapareció tras esos hechos. Todo lo que estamos tratando sería mejor describirlo como la adaptación de las ideas y de las habilidades humanistas a las

nuevas circunstancias. Cuando se define al humanismo, como es costumbre hacer, en términos de la «dignidad del hombre», Lutero aparece como un antihumanista porque él, al contrario que Erasmo, no creía en el libre albedrío. Pero Lutero no era un enemigo del humanismo por lo que respecta a los *studia humanitatis*; él mismo había recibido una educación clásica y no se oponía a que los eruditos recuperasen la antigua sabiduría, pues creía que Dios la había inspirado como preparación a la Reforma de la Iglesia, y apoyó a Philip Melanchthon en sus esfuerzos para dotar a la Universidad de Wittenberg de un programa de estudios humanista.

Zwinglio estuvo más próximo a los humanistas que Lutero, y creía que algunos de los paganos virtuosos, como Sócrates, se habían salvado. Calvino era más ambivalente; recelaba de aquello que él llamaba *les sciencies humaines* —es decir, las humanidades— por considerarlas vanas curiosidades. Sin embargo, en su juventud las había estudiado, editó un texto del filósofo romano Séneca, y ni siquiera en su madurez rechazó a Cicerón o a Platón.

También en la Europa católica la asociación entre los estudios religiosos y el movimiento humanista sobrevivió a la Reforma, e incluso al Concilio de Trento, pese a la gran derrota que sufrieron en él los humanistas a principios de la década de 1560, en sus intentos de sustituir la vulgata, o versión latina oficial de la Biblia, por una nueva traducción de los originales griego y hebreo. Otra derrota para los humanistas fue que el Índice de libros prohibidos, que se oficializó en el Concilio de Trento, incluyese algunas de las obras de Erasmo. Por

otra parte, el Índice eximía a la literatura clásica, que continuó siendo parte importante del programa de estudios de las escuelas católicas, especialmente en las de los jesuitas. Aunque se afirmara que los jesuitas apoyaron las letras pero no así el espíritu de los humanistas, esta interpretación depende sobremanera de la desacreditada opinión según la cual los «verdaderos» humanistas eran esencialmente paganos o mundanos. La adaptación que los jesuitas hicieron de la tradición clásica a las necesidades de los jóvenes católicos del siglo XVI difería en algunos detalles, pero no en lo fundamental, de los primeros intentos realizados por Erasmo y Colet. E incluso no difería demasiado de los *curricula* elaborados por los primeros maestros humanistas, como Vittorino da Feltre o Guarino da Verona. La diferencia principal entre estos maestros humanistas y los profesores jesuitas estribaba en que el primer grupo rechazaba la filosofía medieval, mientras que el segundo la aceptaba [60, cap. 16]. Así como parte del clero intentaba combinar las técnicas del humanismo con las de la filosofía medieval, encontramos nobles que pretendían fundir el humanismo con los valores y actitudes de la aristocracia militar, de manera que los historiadores han tenido que inventar términos híbridos como «caballería ilustrada» o «humanismo caballeresco» para describir tal combinación, fuese en las cortes del norte de Italia (como la Ferrara de Ariosto), en la Borgoña del siglo XV, o en la Inglaterra de los Tudor [44]. El conde Baldassare Castiglione, autor de *El cortesano*, y sir Philip Sidney, predicaron y practicaron no sólo los nuevos valores asociados con el Renacimiento, sino también las virtudes tradicionales de los ca-

balleros medievales: la destreza en el arte de la guerra, la caballerosidad y la cortesía. La combinación de lo antiguo y lo moderno es particularmente chocante en los torneos que se celebraban cuando los monarcas accedían al trono en la época de la reina Isabel: torneos en los que los caballeros, Sidney entre ellos, adornaban sus atuendos y sus monturas con motivos renacentistas, pero combatían al estilo bajomedieval, representando así el humanismo caballeresco que encuentra su expresión literaria en *La reina de las hadas* [40].

Todos estos ejemplos inducen a generalizar que el movimiento humanista (como muchos otros intentos de reforma o renovación), a medida que alcanzaba más éxito se convertía en algo menos radical y característico. La historia del pensamiento político podría confirmar esta conclusión. El movimiento humanista creció en el entorno de las ciudades-estado del norte y centro de Italia, modelándolas y siendo a su vez modelado por ellas. Así, un estudioso ha argumentado que fue durante el transcurso de la «lucha por la libertad» que mantuvieron los florentinos contra el duque de Milán, allá por el año 1400, cuando los ciudadanos se abrieron a los valores específicamente renacentistas que expresaba su canciller, el humanista Leonardo Bruni, o empezaron a ser conscientes de ellos [25; cf. 26, 42]. El Estado más estrechamente vinculado con el humanismo, Florencia, continuó siendo, al menos formalmente, una república hasta el año 1530, si bien los escritos de Maquiavelo y Guicciardini dejan entrever que la antigua confianza en la razón y en el hombre quedó hecha añicos cuando los florentinos fueron incapaces de resistir a las fuerzas de

Carlos VIII de Francia, que invadió Italia en 1494 [29]. En Florencia y en otras repúblicas, especialmente en Venecia y Génova (que conservaron esta forma de gobierno hasta finales del siglo XVIII), no fue difícil para la clase gobernante, ni para los humanistas asociados a ella, la identificación con los hombres que habían gobernado las antiguas repúblicas de Atenas y de Roma, y especialmente con Cicerón, quien combinaba los papeles de político, orador y filósofo. Este republicanismo humanista, o «humanismo civil», como se le suele llamar, tuvo un cierto predicamento en algunas de las ciudades libres de Alemania y Suiza, como sucedió en la Basilea del siglo XVI, o en Nuremberg, entre cuyos concejales se encontraba Wilibald Pirckheimer, amigo de Durero y traductor de clásicos griegos como Plutarco y Luciano. Erasmo, que procedía de Rotterdam, una de las ciudades holandesas hasta cierto punto independientes, era partidario de las repúblicas y con frecuencia crítico con los príncipes, a quienes comparó una vez con las águilas, aves codiciosas, rapaces y sanguinarias (seguramente debería de tener en mente al emperador Maximiliano y a sus no lejanos intentos de exprimir a los Países Bajos con nuevos impuestos).

Por otra parte, la monarquía era la norma en toda Europa, y los ejemplos de las repúblicas italianas, clásicas o modernas, eran poco significativos. Este era el mundo del llamado «príncipe renacentista», término que resulta adecuado pero desgraciadamente algo ambiguo. Si los historiadores emplean ese calificativo para definir al emperador Carlos V, o a Francisco I, o Enrique VIII, ello puede significar que estos tres príncipes estaban

interesados por el humanismo o las artes, o que gobernaban de una manera diferente (tal vez acorde con los cambios culturales de la época), o sencillamente, en una acepción menos concreta, que vivían en el periodo que nosotros conocemos como Renacimento. Los tres gobernantes que hemos citado estaban interesados por los nuevos movimientos artísticos: Carlos encargó pinturas a Tiziano, Enrique VIII empleó a Holbein, y Francisco I, como ya hemos visto, llamó a su corte a artistas italianos que realizaron las soberbias construcciones de Chambord y Fontainebleau. El mecenazgo real de eruditos, y especialmente la fundación de los «lectores reales» de griego y de hebreo, fueron hechos cruciales para el establecimiento del humanismo en Francia [38]. Por otra parte, los historiadores se muestran cada vez más escépticos con la afirmación tradicional de que esos monarcas gobernaban de una manera diferente, «renacentista», y se inclinan a señalar la pervivencia de las antiguas tradiciones medievales de la administración.

La relación esencial entre la política y la propagación del Renacimiento es de índole totalmente diferente. La cultura política del norte de Europa ayudó a determinar lo que se tomaba de la tradición clásica o de la Italia contemporánea, y también cómo se interpretaba. Por ejemplo, *El cortesano* de Castiglione debía su popularidad fuera de Italia a su aplicabilidad en las ciudades de allende los Alpes tanto como a sus valores literarios. Aunque Maquiavelo sirvió a la república florentina y escribió sus *Discursos* sobre la historia de la primitiva Roma fundamentalmente para la formación de sus conciudadanos jóvenes, fuera de Italia era más conocido —o

más denostado—, por su pequeño libro de admoniciones a los príncipes. Tal vez Tomás Moro se inspiró en el ejemplo de la *República* de Platón para escribir su *Utopía*, pero profesionalmente estaba vinculado a los problemas del reino de Inglaterra bajo Enrique VIII [42, 71]. También Erasmo, fuera cual fuese su opinión sobre las águilas, escribió *La educación del príncipe cristiano* en beneficio del joven emperador Carlos V, y le decía, entre otras cosas, que si algún día se encontraba en situación de no poder gobernar sin cometer injusticias o destruir la religión, debería abdicar. Bien pudiera ser que Erasmo tuviese en mente un precedente clásico, el del emperador Diocleciano. Su sugerencia tuvo más repercusión de la que él mismo pudo imaginar. Carlos abdicó en 1555, y tras su abdicación se produjo una guerra civil en el imperio, en la que las cuestiones religiosas —protestantismo *versus* catolicismo— jugaron un papel importante. Ante esto cabe preguntarse si el emperador tuvo en cuenta el consejo que Erasmo le había dado cuarenta años antes.

El predicador de la corte de Carlos, el fraile español Antonio de Guevara, estuvo también relacionado con el movimiento humanista, y expresó sus admoniciones en un tratado llamado *El reloj de príncipes*, profundamente inspirado en el moralista romano Séneca y con el que presentó a Carlos el ejemplo del emperador Marco Aurelio. La obra de Guevara —reimpresa varias veces y traducida al inglés, al francés y a otros idiomas— es un conocido ejemplo del neoestoicismo renacentista. Otro es el tratado *De constantia* publicado por el humanista flamenco Justo Lipsio en 1584 [45]. Lo que atrajo a los

lectores del siglo XVI hacia los filósofos estoicos griegos y romanos, especialmente Séneca, era su consejo de preservar la serenidad de ánimo o la entereza frente a la tiranía, la muerte, o lo que Hamlet llamaba «los golpes y dardos de la insultante Fortuna». Como señalaba una inscripción en un retrato inglés del siglo XVI.

> Al igual que la roca en medio del mar embravecido
> no teme el corazón firme ni miedos ni peligros.

De manera similar, Sidney, autor del romance pastoral *Arcadia*, describe a su heroína Pamela como «firme como una roca en medio del mar que, batida por el viento y las olas, permanece inamovible». La virtud de la entereza, esencialmente pasiva, era más adecuada para los súbditos de una monarquía que para los ciudadanos políticamente activos de una república. Como en el caso del estoicismo, el resurgimiento del derecho romano —de las leyes del imperio más que de las de la república que le precedió—, revistió especial importancia en las monarquías de allende los Alpes. Durante la Edad Media se había estudiado el derecho romano, especialmente en la Universidad de Bolonia. Sin embargo, durante los siglos XV y XVI los eruditos fueron cada vez más conscientes de la relación entre estas leyes y la sociedad que las había producido, así como de los cambios ocurridos en el sistema legal con el paso del tiempo. Varios humanistas italianos se interesaron por los antiguos textos legales, pero según los letrados, estos humanistas no eran más que aficionados, y los verdaderos avances se debieron a hombres que habían recibido simultáneamente una for-

mación en derecho y en humanidades. De las tres figuras principales en la reinterpretación del derecho romano a principios del siglo XVI, sólo una, Andrea Alciati, era italiana, y pasó gran parte de su vida dando clases en Francia, en las universidades de Aviñón y Bourges. Guillaume Budé era parisiense, y Ulrich Zasius, amigo de Erasmo, era oriundo de la ciudad alemana de Constanza. Si bien los primeros humanistas que estudiaron derecho romano eran italianos, a la larga fueron los franceses quienes realizaron la mayor contribución a esos estudios [41]. Ello resultaba bastante acorde con la pretensión de los monarcas franceses —a semejanza de los emperadores romanos— de ser «absolutos», es decir, de estar por encima de las leyes, no en vano fue un jurista romano quien declaró «lo que place al príncipe tiene la fuerza de la ley».

Un ámbito muy diferente en el que generalmente se considera que los europeos occidentales y del norte superaron a sus maestros italianos es el de la prosa de ficción. En el caso de la comedia, era muy difícil hacerlo mejor que Ariosto y Aretino; en la épica superar a Ariosto (el propósito de Spenser en *La reina de las hadas*), y en el género pastoral ir más allá de la *Aminta* de Tasso o el *Pastor Fido* de Gian Battista Guarini (1585), una obra romántica que trataba de un amante fiel, que fue muy imitada en la Europa del cambio de siglo. En el caso de la prosa de ficción (resultaría erróneo utilizar aquí el término moderno de «novela»), los italianos, desde Boccaccio a Bandello, eran maestros en los relatos cortos, pero la transformación del género en algo más ambicioso tuvo lugar fuera de Italia. Los grandes maes-

tros del nuevo estilo fueron, sin duda, Rabelais, con sus *Pantagruel* (1532), *Gargantúa* (1534) y el *Tiers Livre* (1546), y Cervantes, con su *Don Quijote* (publicado en dos partes, en 1605 y 1615), aunque también figuras comparativamente menores produjeron obras de gran calidad, desde la *Arcadia* de sir Philip Sidney (originalmente escrita hacia 1580), hasta el anónimo español *El lazarillo de Tormes* (1554), obra que rompía con las convenciones, al contar la historia de un pícaro y estafador profesional desde el punto de vista de este héroe tan poco heroico [46, 4.ª parte].

Estas obras de ficción tienen contraída una deuda considerable con la Antigüedad clásica, con los diálogos cómicos de Luciano, con los romances griegos, como *Dafnis y Cloe* y, sobre todo, con la prosa de ficción latina tardía, como el *Asno de oro* de Apuleyo y el *Satiricón* de Petronio. También tienen un débito con el romance medieval, y especialmente con la versión que Ariosto hizo de esos romances, escrita en clave irónica. Pero lo que produjeron Rabelais y Cervantes no tenía realmente parangón alguno. Una de las características más innovadoras de la obra de estos dos autores era la importancia de la parodia, en concreto la parodia de los libros de caballerías. Uno de los temas principales de esos romances era la búsqueda del Santo Grial: los héroes de Rabelais emprendían una especie de antibúsqueda del «Oráculo de la sagrada botella». Por lo que se refiere a Don Quijote, que ya en la primera página de la obra queda descrito como un lector compulsivo de libros de caballerías, sus aventuras son trasposiciones cómicas de las historias de los caballeros andantes que bullían en su

cabeza. En ambos relatos se manifestaba la preocupación por la relación de la ficción con la realidad, por el problema de la interpretación. En el prólogo a *Gargantúa*, el autor (un tal maese Alcofribas, según reza en la primera página), sugiere que esa historia cómica encierra en realidad un significado serio, pese a que continúa con la ceremonia de la confusión al burlarse de personajes que tienen un significado alegórico en los poemas de Homero. Cervantes afirma a su vez que no está inventando ninguna historia, sino que recogía un relato de un historiador árabe; el propio Don Quijote ejemplifica los problemas de interpretación con su insistencia en tratar la vida ordinaria como si fuese un libro de caballerías [48, 64, 73, 74].

Se ha sugerido que esta timidez irónica fue auspiciada por el auge de los libros impresos, y que la «cultura impresa» explica las principales diferencias entre los escritores del Renacimiento y los de la Edad Media; y también algunas veces se afirma que de no ser por la imprenta el Renacimiento no se habría producido [89]. Este es un punto importante, aunque fácil de exagerar o malinterpretar. Hay que tener en cuenta que la imprenta de tipos móviles no se inventó hasta mediados del siglo XV, con lo que no pudo dejar sentir su influencia a comienzos del Renacimiento, en las ideas de Petrarca y de Alberti, las pinturas de Giotto y Masaccio o en la arquitectura y la perspectiva de Brunelleschi. Y está igualmente claro que la nueva tecnología facilitó sobremanera la llamada «difusión» del Renacimiento. En el caso de las nuevas formas arquitectónicas ya hemos señalado con anterioridad la importancia de los tratados impresos (de

Vitrubio, Serlio, Palladio y otros). Que la lírica amorosa de Petrarca se pusiese de moda entre los círculos aristocráticos del siglo XVI resultaría también inconcebible (por lo menos a ese nivel) sin la presencia de los pequeños y elegantes volúmenes que sostienen en sus manos los jóvenes caballeros y damas que vemos en varios retratos de la época [47]. Y es aún más evidente la relación entre el resurgir de la Antigüedad y la posibilidad de disponer de ediciones impresas de las obras de escritores clásicos.

En este resurgir desempeñó un papel crucial un grupo de editores de Italia, Francia, Holanda, Suiza y otros países que actuaron como intermediarios entre los intelectuales humanistas y el público culto. La gran reputación de que Erasmo gozó en vida habría sido impensable sin la ayuda de la imprenta y de los editores como Aldo Manuzio de Venecia, o los Amerbachs o Frobens de Basilea, que se contaban entre sus amistades. Algunos de estos editores eran también, a su vez, eruditos. Aldo, por ejemplo, había estudiado humanidades en Ferrara, y sus elegantes ediciones de textos griegos clásicos en su idioma original revelaban su entusiasmo personal por los mismos.

Sin embargo, la función de la imprenta en el Renacimiento fue más allá de la de agente propagador, por importante que fuese esta tarea. Resulta difícil imaginar cómo hubieran podido desarrollar los humanistas la crítica textual (que hemos mencionado en la página 32) de no haber existido medios para preservar y difundir las enmiendas a los textos. Se suele afirmar que si el renacimiento carolingio y el del siglo XII se consumieron en

un periodo de tiempo relativamente corto, mientras que «el» Renacimiento duró bastante más, el éxito de este último cabe atribuirlo en gran parte a la imprenta [89]. Existe aquí un paralelismo obvio con la historia de la herejía. La Reforma triunfó donde fracasaron las herejías medievales porque tenía en sus manos el método para propagar las nuevas ideas.

No pretendemos afirmar con ello que la difusión de la Reforma se debió exclusivamente a la imprenta, sino que también fue importante la transmisión oral, y lo mismo podemos decir con respecto al Renacimiento. Algunos grupos de discusión pequeños pero influyentes, como la Academia Platónica de Florencia, o la Academia Palatina de Enrique III de Francia, son testimonio de la importancia de la transmisión oral de la cultura. El diálogo, una de las formas literarias más importantes del periodo (pensemos en los *Coloquios* de Erasmo, en la *Utopía* de Moro, etc.), refleja con frecuencia discusiones reales, y su estilo combina elementos literarios con lo que se han llamado «residuos de la tradición oral» (resulta difícil discernir si la oralidad fue asimilada por la imprenta, o si la imprenta lo fue por la oralidad). Una vez más, algunas de las obras maestras de la literatura del Renacimiento se inspiraron en la cultura popular tradicional, que era una cultura oral.

El *Elogio de la locura* de Erasmo, por ejemplo, está inspirado en la tradición popular de las fiestas de locos, así como en san Pablo y en la tradición satírica clásica. El personaje de Sancho Panza de *El Quijote* pertenece a la tradición cómica popular. «Panza» significa «barriga», y la rotundidad de Sancho evoca la figura del Car-

naval, mientras que la de su enjuto señor recuerda la de la Cuaresma. Otra figura carnavalesca de la cabeza a los pies (o mejor, puesto que no podía verse los pies, de la cabeza hasta el estómago), es Falstaff; su abandono por parte del príncipe Hal se ha comparado al «entierro del Carnaval» con el que se suele poner fin a esas fiestas. Aún más profundamente carnavalesco resulta el *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais: los gigantes, Panurgo el embustero, el énfasis en comer, beber y defecar, la comedia de la violencia y la utilización de lenguaje hiperbólico por los saltimbanquis [74]. No es que Rabelais fuese un autor popular, sino que era un hombre instruido, un médico conocedor de la literatura griega y latina, y su obra está repleta de alusiones que a buen seguro resultaron incomprensibles a los artesanos de Lyon (donde se editó el libro por primera vez), o a los campesinos locales. Lo que Rabelais hizo fue inspirarse en la cultura popular para lograr sus propósitos, como por ejemplo ridiculizar la docta cultura tradicional de los rígidos teólogos de la Sorbona. La utilización de formas populares con fines subversivos fue algo habitual en el Renacimiento tardío, en la fase de su desintegración, de la que tratará el siguiente capítulo.

4. LA DESINTEGRACIÓN DEL RENACIMIENTO

Si ya resulta difícil decir cuándo empezó el Renacimiento, resulta prácticamente imposible determinar cuándo acabó. Algunos estudiosos eligen la década de 1520, otros la de 1600, 1620, 1630 e incluso más tarde. Siempre es complicado afirmar cuándo un movimiento está llegando a su fin, y esto es doblemente difícil en este caso, al estar implicadas tantas regiones y artes diferentes. «Fin» es una palabra demasiado cortante, demasiado definitiva. Tal vez sería más adecuado utilizar un término más preciso, como «desintegración». La cuestión está en que lo que empezó siendo un movimiento constituido por un número reducido de personas que tenían unos propósitos claros fue perdiendo su unidad a medida que se fue propagando, de manera que con el paso del tiempo cada vez fue más difícil determinar qué o quiénes pertenecían a tal movimiento.

Por lo que se refiere a las artes visuales en Italia, es la década de 1520 la que marca la transición del alto Renacimiento a lo que los historiadores del arte denomi-

nan «manierismo», una tendencia (más que un movimiento organizado) a poner un énfasis poco habitual en la «manera» o el estilo; en la novedad, la dificultad, la ingenuidad, la elegancia y la gracia [57]. Fue durante la década de 1520 cuando Miguel Ángel empezó a trabajar en la Capilla de los Médicis en Florencia, un edificio que Vasari, pupilo del artista, describió como «extremadamente original», ya que se apartaba sobremanera del tipo de arquitectura regulado por la proporción, el orden y las normas que empleaban otros artistas según la usanza acostumbrada, conforme a las directrices de Vitrubio y de las obras de la Antigüedad. Miguel Ángel rechazó el orden clásico para crear el suyo propio. A finales de esa misma década, Giulio Romano rompió también con esas normas en su Palazzo de Te, en Mantua. Las «incorrectas» combinaciones de elementos clásicos que realizó, por lo visto pretendían también escandalizar de una manera festiva al espectador. Hasta cierto punto, tanto Miguel Ángel como Romano eran «anticlásicos», pese a que en la Antigüedad clásica tardía habían existido ya precedentes de ese tipo de «anticlasicismo» [22, caps. 7, 9].

En el caso de la pintura y la escultura es aún más difícil determinar qué obras deben considerarse «manieristas». El rechazo a las reglas de la proporción y de la perspectiva puede encontrarse en los lienzos de Rosso, Pontormo y Parmigianino pintados en las décadas de 1520 y 1530, rechazo que está asociado a una elegancia estilizada y a la vez bastante fría, que se encuentra también en los retratos de Bronzino, discípulo de Pontormo. Un rechazo similar a las convenciones, pero esta vez aso-

ciado a la fuerza expresiva, es el que se puede admirar en los frescos de *El juicio final* de Miguel Ángel, en la Capilla Sixtina (1536-1541). Se dice que Miguel Ángel afirmaba que todas las reglas de la proporción y de la perspectiva no sirven para nada «sin el ojo», idea que más avanzado el siglo desarrolló como teoría Gian Paolo Lomazzo. Los cuerpos manieristas son figuras de una elegancia sinuosa, como la de las serpientes (*figura serpentinata* las llamaba Miguel Ángel) y son los rasgos más destacados del periodo manierista, en el que generalmente se incluyen la estatua de Perseo y el salero que Cellini realizó para Francisco I, ambos en la década de 1540, y la Fuente de Neptuno, de Bartolommeo Ammannati, que está en la Piazza della Signoria de Florencia [19, caps. 10-11]. El estilo caprichoso del manierismo está bien ejemplificado en el diseño de los jardines y de las grutas (de las que deriva el término «grotesco»). Una muestra de ello son los jardines de Boboli en Florencia, o el parque de Bomarzo, proyectado por el aristócrata romano Vicino Orsini, que parece una Disneylandia del siglo XVI, con sus monstruos de piedra, su torre inclinada y su boca del infierno (en cuyo interior se encuentra una mesa de mármol para las meriendas campestres).

Los ejemplos que hemos citado hasta ahora, exceptuando a Parmigianino, son toscanos o romanos. En Venecia, sin embargo, Tiziano y sus discípulos continuaron trabajando según el estilo del alto Renacimiento hasta después de la década del 1520. La adopción por parte de Tintoretto del estilo de Miguel Ángel se puede admirar en su espectacular *San Marco rescatando a un esclavo* fechado en 1548, pero en cambio Andrea Palladio

siguió las normas clásicas en las villas que proyectó en las décadas de 1550 y 1560, y el Veronés continuó trabajando a la manera del alto Renacimiento hasta su muerte, ocurrida en 1588.

En la literatura es aún más difícil y menos provechoso tratar de determinar lo que es o no manierista, aunque resulta tentador incluir como tales los poemas de Miguel Ángel, las *Vidas* de Vasari y la autobiografía de Cellini, más que nada por el conocimiento de las restantes actividades de sus autores. También se acostumbran a considerar manieristas los dramas pastorales de Tasso y Guarini. Sin duda estas piezas son autocontenidas y elegantes; el problema está en que estos mismos adjetivos pueden aplicarse también a varias obras literarias del primer Renacimiento. Guarini recibió críticas por tratar de combinar dos géneros, la tragedia y la literatura pastoril. Sin embargo otros no siguieron el ejemplo de Pontormo o de Giulio Romano y se abstuvieron de transgredir las normas: en este sentido no eran anticlásicos. La música plantea también un problema. Se acostumbra a calificar de «manieristas» los madrigales de Carlo Gesualdo, príncipe siciliano de finales del siglo XVI, pero, como ya hemos visto, el desarrollo de la música estaba desfasado en relación con el de otras artes.

Y aún más difícil resulta la identificación de las obras manieristas fuera de Italia. El problema principal se deriva de que mientras que en la década de 1520 el Renacimiento en Italia era ya tardío, en cambio el movimiento estaba en sus inicios en Francia, España, Inglaterra y en Europa central y oriental. Un edificio poco canónico, el llamado palacio de Ottheinrichbau en honor de su me-

cenas, construido en Heidelberg en la década de 1550, puede deberse más a la ignorancia que a la sofisticación. Podemos intentar fechar el manierismo en Holanda en una época relativamente temprana, pero los ejemplos más conocidos y menos controvertidos de tal tendencia fuera de Italia no se dan hasta la década de 1580, cuando El Greco empezó a trabajar para Felipe II —quien en realidad prefería a Tiziano—, mientras que Bartholomaeus Spranger entró al servicio de Rodolfo II [59]. Buscar las huellas del manierismo literario fuera de Italia no tiene otro objeto que el de revelar las ambigüedades del concepto. Algunos críticos elegirían como ejemplo típico la *Euphues* de John Lyly (1579), novela satírica escrita con una idiosincrasia muy peculiar y que fue profusamente imitada, hasta el punto de que fue necesario acuñar el término «eufuismo»* para designarla. Y otros tal vez optarían por la poesía y la prosa de John Donne, cuyo estilo es una reacción contra el eufuismo.

Por si fuera poco, nos encontramos con el caso de los ensayos de Montaigne, que en ciertas ocasiones se consideran producciones «renacentistas», otras como integrantes del «contra-Renacimiento» y a veces como obras manieristas o incluso «barrocas». Aquí nos parece más útil afirmar, de manera más modesta, que Montaigne es un autor característico del Renacimiento tardío, cuya creación hubiera sido impensable sin la existencia del primer Renacimiento, a pesar de que ya no compartía todos los valores de esa fase del movimiento. El esti-

* Estilo literario caracterizado por la profusión de aliteraciones, alusiones mitológicas, antítesis e interrogaciones retóricas. (*N. de la t.*)

lo relajado de Montaigne no es nada sencillo (como él pretendía), ni rompe con la tradición clásica, sino que más bien representa una reacción habitual en la época contra la estructura literaria que empleaba frases solemnes, como las de Cicerón, y que optaba por un estilo más informal, como el de Séneca. Un estilo como este, aparentemente simple, es el más adecuado para un autor que mantiene una actitud distanciada y escéptica frente a las pretensiones de reyes y eruditos, y frente a las sublimes declaraciones sobre la dignidad del hombre y el poder de la razón [70].

Tanto si consideramos de utilidad el término «manierismo», como si preferimos emplear el más neutral de «Renacimiento tardío», los cambios que se produjeron requieren una explicación. Resulta que las explicaciones que se acostumbran a dar son de dos tipos diferentes (aunque posiblemente complementarios). Están en primer lugar las que podríamos llamar «internalistas», es decir, explicaciones basadas en la historia o en la «lógica» interna de cada género en particular. Si pensamos en la historia de la pintura de la misma manera que lo hizo Vasari, como una imitación cada vez más perfecta de la naturaleza, entonces bien nos podemos preguntar qué obras hubiesen podido superar el momento cumbre de Leonardo, Rafael o del primer Miguel Ángel. Y si concebimos la historia de la arquitectura renacentista como la imitación cada vez más correcta de las normas dictadas por los antiguos, se nos presenta el mismo problema en el alto Renacimiento. ¿Adónde nos conduce, pues, esta vía? En la fase tardía de cualquier tradición artística o literaria es probable que surja una reacción

contra esa tradición, que parece agotada. Y en una de estas fases tardías, el público —lectores, espectadores, oyentes— probablemente es más consciente de las convenciones que el público de fases anteriores y, por consiguiente, puede apreciar los guiños y el talento de los artistas que vulneran las normas deliberadamente.

En segundo lugar, están las explicaciones «externalistas» de los cambios culturales como respuesta a los cambios sociales. En el caso del «manierismo», la respuesta se describe por lo común en los términos de crisis; bien sea una crisis religiosa, política o social. No hay que olvidar que fue en la década de 1520 cuando Lutero rompió con la Iglesia romana, y que el ejército de Carlos V saqueó Roma en 1527 [58]. Para muchos italianos estos fueron unos hechos muy traumáticos, pero no necesariamente más traumáticos que los ocurridos en la década de 1490, cuando Savonarola propugnó la reforma de la Iglesia y cuando se produjo la invasión francesa de Italia. Sabemos que Miguel Ángel se tomaba muy en serio la cuestión religiosa, y que le atormentaban las dudas con respecto a su salvación. En este contexto no es descabellado sugerir relaciones entre sus pinturas y sus ideas religiosas, pero en cambio no resulta tan probable explicar de la misma manera sus innovaciones arquitectónicas [69]. La autobiografía de Cellini no da la impresión de que su protagonista atravesase una crisis religiosa o que viviese de una manera traumática el saqueo de Roma; más bien parece haberlo disfrutado como una aventura. La rígida elegancia de los hombres y mujeres retratados por Pontormo o Bronzino suele considerarse como un síntoma de «alienación» (del artista o del mo-

delo), pero tal vez se tratase simplemente de una concesión al estilo español de comportamiento aristocrático reservado, en boga en la época. En un sentido amplio, tenemos tan poca información de la vida íntima de la mayoría de los artistas del periodo que resulta aventurado hacer afirmaciones en uno u otro sentido.

¿Fue el manierismo una respuesta a la crisis social? Las crisis sociales no siempre son fáciles de definir, excepto en lo que tiene que ver con su datación, pero en este caso al menos existen evidencias de cambio en la estructura social y política. Durante el siglo XVI, al parecer se produjo en Italia un cambio gradual: la riqueza y el poder pasaron de las manos de los comerciantes a las de la clase terrateniente, cambio que los marxistas describen con el nombre de «refeudalización». Las ciudades-estado independientes y sus mercaderes-mecenas que habían hecho de Italia un país con unas características tan diferenciales dentro de Europa, se vieron sustituidos (excepto en Venecia y en Génova), por cortes y aristocracias. Elegante, sofisticado, caprichoso y alusivo, el manierismo es un estilo aristocrático.

A veces se considera al manerismo como un movimiento «antirrenacentista» o «contrarrenacentista», pero tal vez sería más acertado describirlo como una fase tardía del Renacimiento, ya que en el fondo la ruptura con las reglas clásicas no se hizo del todo en serio; en cualquier caso, tal ruptura presuponía un conocimiento de esas mismas reglas que intentaban romper. Y si dirigimos nuestra atención hacia los humanistas de la época, a los estudiosos y a los hombres de letras, veremos que su actividad no estaba encaminada a romper con su pa-

sado renacentista, sino más bien a elaborar algunos de sus aspectos en detrimento de otros. Los escritores políticos, como Giovanni Botero, cuya *Razón de Estado* (1589) tanto contribuyó a poner de moda esa expresión, continuaron comentando la historia de Roma, pero fijándose en el imperio tardío de Tácito más que en la primera república de Tito Livio. El «neoplatonismo», nombre que recibe comúnmente el culto a Platón, se puso de moda en los círculos cortesanos europeos del siglo XVI, desde París hasta Praga, tal vez porque el énfasis en la contemplación en lugar de sobre la vida activa convenía más a los súbditos de la monarquía (al contrario de lo que sucedía con los ciudadanos de las repúblicas). El movimiento neoplatónico no se reducía al interés por los escritos del propio Platón, sino que incluía también los de sus posteriores discípulos clásicos, como Plotino y Jámblico, que cada vez habían prestado mayor atención al misticismo y a la magia. Parece ser que se produjo un creciente interés por la «filosofía oculta» (o lo que podríamos llamar «magia») y por la filosofía natural (en términos modernos, «ciencia»), debido quizás a que estos estudios —que aún resulta difícil separar— ofrecían una escapatoria al turbulento mundo de los humanos. El canónigo polaco Nicolás Copérnico, el alemán Heinrich Cornelius Agrippa, el inglés John Dee y el italiano Giordano Bruno (quemado por hereje en Roma en el año 1600), se cuentan entre los personajes más famosos que optaron por ese camino [31, 55, 56].

Otra respuesta a la crisis fue el resurgir del estoicismo que ya hemos comentado en el capítulo tercero. El culto a la entereza parece que llegó a la cumbre de su

apogeo en la segunda mitad del siglo XVI, cuando las guerras civiles en Francia y en Holanda hicieron que la serenidad de ánimo recomendada por Séneca y otros filósofos estoicos fuese tan necesaria como difícil de conseguir. Otros, como Montaigne, acabaron desilusionados con el estoicismo y evolucionaron hacia el escepticismo clásico, hacia la doctrina según la cual en un mundo incierto lo mejor que puede hacer el hombre sabio es abstenerse de todo juicio.

El periodo de finales del siglo XVI se conoce también con el nombre de «época de la crítica», en la que se empezó a utilizar el término «crítico», primero para describir a los eruditos editores de los textos clásicos, cuyos métodos para descubrir las transcripciones incorrectas eran cada vez más sofisticados (las ediciones que realizó Lipsio de sus autores favoritos, Tácito y Séneca, son ejemplos destacados de «criticismo textual»). El término se amplió hasta incluir lo que nosotros llamamos «crítica literaria» y «crítica de arte». Las *Vidas* de Vasari se cuentan entre las obras de crítica artística más famosas de una época en la que se debatió apasionadamente en Italia, especialmente en lo que se refiere a los méritos de los dos rivales en pintura y escultura, color y dibujo, Tiziano y Miguel Ángel. Asimismo se escribieron tratados para atacar o defender a Dante, o para dictar las reglas a seguir para escribir épica o tragedias.

Todas estas tendencias, desde el platonismo hasta la crítica, tenían ya sus antecedentes en la Italia del siglo XV, pero son los cambios en las cuestiones a las que se prestaba mayor interés los que dieron un carácter propio al Renacimiento, tanto si lo llamamos «época manierista»

o «el otoño del Renacimiento». Personalmente prefiero no describir este periodo como una época de «declive», ya que los logros de Miguel Ángel, Tasso, Montaigne, Shakespeare y Cervantes, entre otros, son demasiado espléndidos para ello, y, como ya he comentado al inicio de este capítulo, prefiero el término «desintegración», una desintegración que abarcó un largo periodo.

Algunos elementos renacentistas —las actitudes, formas, temas, etc., al uso—, perduraron mucho tiempo en la cultura europea. Por ejemplo, en el papado de Urbano VIII (1623-1644) se produjo un «segundo Renacimiento romano» similar al de la época del papa León X, de Bembo y de Rafael. En la Francia de la época, Francisco de Sales y otros fueron acertadamente definidos como «humanistas piadosos», mientras que un tal Nicolás Faret consiguió un gran éxito al publicar en 1630 un tratado sobre «el arte de agradar en la corte», que era poco más que una traducción de algunos apartados de *El cortesano* de Castiglione. En cuanto a Inglaterra, habría mucho que decir a la hora de describir a Robert Burton y a sir Thomas Browne como humanistas, en el sentido estricto del término. La *Anatomía de la melancolía* de Burton, publicada en 1621, comienza con una referencia al «hombre, la criatura más noble y excelente del mundo» y hace continuas referencias a escritores de principios del Renacimiento, como Ficino, así como a Cicerón y a Séneca. La *Religio Medici* de Browne (publicada en 1642 pero escrita en 1635), es una meditación similar sobre la «dignidad de la humanidad», tal como se presenta en los textos clásicos.

Si incluimos a Burton y a Browne, habrá que men-

cionar también a sir William Temple, que en un ensayo escrito en la década de 1690 defendía la superioridad de la enseñanza y la literatura antiguas sobre las «modernas». Y si mencionamos a Temple, obviamente no podemos omitir a Swift (en tiempos secretario de Temple), ni al doctor Johnson, a Pope, Burke y Gibbon, todos ellos miembros del llamado «humanismo» augusto [61]. Al fin y al cabo, la edad «augusta» de la cultura inglesa, el siglo XVIII, recibió su nombre merced a la identificación de estos escritores con la cultura romana antigua de la época de Augusto. El poema del doctor Johnson sobre Londres imita una sátira del escritor romano Juvenal, mientras que *La decadencia y caída del Imperio romano* de Gibbon, escrito durante la época de la Revolución norteamericana, señala un paralelismo implícito entre dos imperios en declive, el romano y el británico. Los temas de la libertad y la corrupción, tan relevante en el pensamiento político del siglo XVIII, son antes que nada un legado de Grecia y Roma —vía Florencia y Venecia— y una adaptación de este legado a las necesidades de una sociedad cada vez más comercializada [62].

También los artistas continuaron aceptando algunos de los valores del Renacimiento italiano. Joshua Reynolds y George Romney visitaron Italia pra estudiar la arquitectura clásica y la pintura renacentista (especialmente la obra de Rafael y de Tiziano). Las casas inglesas del siglo XVIII reciben el nombre de «palladinas», porque muchas de ellas se inspiraron en los planos de las villas que proyectó en el siglo XVI el arquitecto italiano Andrea Palladio.

Durante el reinado de Luis XIV (monarca que fre-

cuentemente fue comparado con Augusto) se produjo en Francia un entusiasmo similar por la Antigüedad; también en la época de la Revolución francesa la república romana fue una fuente de inspiración. Como ya hemos visto, a principios del siglo XIX los defensores de la tradición clásica en el campo de la educación expresaron su identificación con los valores del Renacimiento acuñando el término *humanismus* [5].

Estos paralelismos con los siglos XV y XVI son bastante impresionantes, y no resultaría difícil añadir algunos más. Sin embargo, el entusiasmo por la Antigüedad y por el Renacimiento italiano fue cambiando paulatinamente su significado como resultado de otros cambios en la cultura y en la sociedad. Uno de los cambios más notorios fue el resultado del movimiento que los historiadores acostumbran a llamar «Revolución científica» del siglo XVII, la obra de Galileo, Descartes, Newton y algunos otros. Se trataba nada menos que de una nueva imagen del universo, en la que la Tierra ya no era el centro, los cielos dejaron de ser incorruptibles, y los movimientos del cosmos podían explicarse mediante las leyes de la mecánica. La investigación de la naturaleza se realizó sobre la base de la observación y la experimentación sistemática y no sobre el estudio de los textos canónicos. Las interpretaciones clásica y renacentista del universo fueron rechazadas. Se consideró que los nuevos descubrimientos demostraban la superioridad de los «modernos» sobre los «antiguos», por lo menos en algunos aspectos. Esta nueva visión del mundo, al propagarse, hizo que los hombres cultos se alejasen del pasado; de ahí que los historiadores fechen la desintegración del Renacimiento

en las décadas de 1620 y 1630, la época de Galileo y Descartes. También debería resultar obvio por ello que no podemos compartir la opinión de Burckhardt de considerar al Renacimiento una época claramente «moderna» [1].

5. CONCLUSIONES

En este ensayo hemos definido el Renacimiento de una manera más restringida que la de Burckhardt y, empleando la útil distinción de Gombrich, lo hemos considerado un «movimiento» y no un «periodo» [11]. E incluso al caracterizarlo como movimiento, lo hemos limitado de manera bastante estricta, resaltando (excepto en el caso de la pintura) el intento de revivir la Antigüedad más que otro tipo de cambios culturales de los que se han ocupado Burckhardt y otros historiadores. Estas limitaciones son deliberadas, y por una buena razón: un ensayo breve como este, que se ocupa de tan diversos aspectos del conocimiento y de las artes en tantos países europeos, resultaría intolerablemente vago si careciese de un tema de análisis bien delimitado. Todavía más importante es el hecho de que casi todas las otras características que se atribuyen al Renacimiento pueden encontrarse también en la Edad Media, época con la que se suele contraponer. Y sucede que esta simple oposición binaria entre la Edad Media y el Renacimiento, tan útil a efectos explicativos, es en muchos aspectos errónea.

Por ejemplo, podemos analizar el famoso «desarrollo del individuo» de Burckhardt, concepto sobre el que él mismo admitía tener sus dudas, y que en realidad no está muy claro. Uno de sus significados es el de la autoestima, el «sentido moderno de la fama» como Burckhardt lo llamaba. La competitividad puede haber sido particularmente intensa en la Florencia renacentista —aunque es imposible cuantificarla—, pero tal como señalaba Huizinga, a los caballeros medievales les preocupaba también la gloria [76]; también para ellos la fama era un estímulo.

Otro significado del «individualismo» renacentista es la conciencia de la individualidad. Siempre es posible resaltar, como hizo Burckhardt en su capítulo sobre «el descubrimiento del mundo y del hombre», el auge de las biografías y las autobiografías en la Italia renacentista, desde las memorias del papa Pío II hasta la autobiografía de Benvenuto Cellini, así como al apogeo de los retratos y autorretratos (como los de Tiziano y Durero), pero también podemos encontrar biografías en la Edad Media. Por esta y otras razones se ha argumentado que el «descubrimiento del individuo» se produjo en el siglo XII [77].

Otra fórmula habitual para caracterizar el Renacimiento es hacerlo en términos de razón: la razón humana de la que se enorgullecían los humanistas, la ordenación racional del espacio posibilitada por el descubrimiento de la perspectiva, o lo que Burckhardt llamaba «el espíritu de cálculo», ejemplificándolo en las estadísticas recopiladas por la República veneciana en el siglo XV. También en este caso la diferenciación entre Edad

Media y Renacimiento parece artificiosa. El racionalismo, al igual que el individualismo, es un concepto escurridizo; no obstante, puede encontrarse ya en el siglo XII, o incluso antes, en Europa occidental un claro interés por obtener cifras precisas [79]. Este interés fue estimulado por la creciente utilización de dos tipos de máquinas de calcular, el ábaco (que se empezó a emplear en el siglo XI), y el reloj mecánico (en el siglo XIV). En otras palabras, el conocimiento de los números no era nada nuevo en la época de Bruni y Brunelleschi. Así las cosas, resulta difícil argumentar que se produjera algún cambio fundamental en la psicología o en la mentalidad incluso de las minorías cultas entre la Edad Media y el Renacimiento (tanto si situamos esta transición en torno al 1500, el 1400 o el 1300). Llegados a este punto, tal vez sería mejor detenernos un momento a reflexionar y preguntarnos si el Renacimiento en conjunto no podría estar en peligro de disolución, por dos tipos de razones bastante diferentes.

En primer lugar, Burckhardt definió el Renacimiento como el principio de la modernidad, y esta es una definición de la cual los historiadores se han ido apartando paulatinamente desde entonces, en parte porque implica un modelo evolutivo simple de cambio cultural que muchos rechazamos hoy en día, y en parte porque los occidentales de la última generación han empezado a pensar, con mayor o menor inquietud, que en realidad ahora están viviendo en un mundo «postmoderno». A cualquiera que comparta esta opinión, el Renacimiento le parecerá una cosa mucho más remota de lo que era antes [88].

En segundo lugar, y pese a que los logros de Leonardo, Petrarca y algunos otros artistas, escritores y eruditos siguen despertando admiración, hoy en día resulta mucho más difícil que en la época de Burckhardt separar, por un lado, estos logros de los de la Edad Media, y por otro, diferenciarlos de los que se consiguieron en los siglos XVII y XVIII. Aristóteles, por poner un ejemplo claro, fue el maestro de un gran número de intelectuales europeos, desde su redescubrimiento en el siglo XII hasta su rechazo unos cuatrocientos años después, y por otra parte los debates humanistas acerca de su filosofía resultan más fáciles de entender si los situamos en el contexto de este periodo más amplio [87]. Así pues, ¿a qué debemos atenernos? Este es un punto en el que no existe unanimidad. Algunos investigadores de lo que aún se denomina «estudios renacentistas», siguen adelante como si nada hubiese sucedido. Otros, entre los que me incluyo, tratamos de situar lo que ocurrió en el siglo XIV en Florencia, en el siglo XV en Italia y en el siglo XVI en Europa dentro de una secuencia de cambios conectados entre el año 1000 (aproximadamente) y el 1800. Estos desarrollos a largo plazo bien podrían describirse como la «occidentalización de Occidente», en el sentido que hicieron que, por lo menos las clases altas europeas, se diferenciasen cada vez más de las de otros pueblos, como pone de manifiesto la historia del «descubrimiento» y conquista de gran parte del globo. Algunos de estos avances fueron tecnológicos: la invención de las armas de fuego, de los artefactos mecánicos, de la imprenta, de los nuevos métodos de navegación y de otras máquinas que propiciaron el auge de los hilados y los productos texti-

les. Pero los cambios que señalaremos aquí, especialmente dos de ellos, son —sin embargo— cambios de mentalidad.

El sociólogo Norbert Elias ha afirmado en un importante estudio que el siglo XVI fue un periodo crucial en Occidente para lo que él denomina «proceso civilizatorio», es decir, el desarrollo del autocontrol, y entre otros ejemplos cita los tratados sobre buena educación de Erasmo y del arzobispo italiano Giovanni Della Casa, obras que se reeditaron varias veces y en diferentes lenguas [84]. Parece ser que la preocupación por mantener un comportamiento civilizado en la mesa (abstenerse de escupir, lavarse las manos antes de comer, etc.), era bastante frecuente en la época, por lo menos en algunos círculos sociales, pero (como el propio Elias admite) resulta imposible trazar una línea de separación entre el Renacimiento y la Edad Media, ya que los libros medievales sobre «cortesía» se remontan al siglo X [80].

Queremos señalar que en ningún caso estamos sugiriendo aquí que todas las otras culturas (la tradicional del Japón, o la China) careciesen de cualquier noción de comedimiento en la mesa o en cualquier otro lugar. La cortesía occidental o civilización era uno más de los conjuntos de convenciones. Tal vez sería más exacto hablar de un aumento del sentido de la privacidad, o de un cambio gradual a la hora de asumir las esferas relativas a lo público y a lo privado. Así, las clases superiores empezaron a comer en platos individuales en vez de hacerlo en bandejas colectivas, a sentarse en sillas individuales en lugar de en bancos para varias personas, y a considerar de mala educación (para citar un ejemplo de

Della Casa) ofrecer a un invitado «una pieza de fruta que el anfitrión ya hubiese mordido». Estos cambios bien pueden tener algo que ver con el «individualismo» del que hablaba Burckhardt, pero durante un largo periodo de tiempo se difundieron de una manera muy superficial. Quizás estén asociados a otras formas de comedimiento o represión, especialmente a la represión sexual que era al parecer una de las características de la cultura occidental en aquella época.

Una segunda aproximación a los cambios culturales en el periodo medieval y a principios de la Edad Moderna subraya el efecto que produjeron en las mentalidades los cambios en las formas de comunicación. Los historiadores de la retórica percibieron una creciente preocupación por el arte de la persuasión (tanto en alocuciones públicas como en cartas personales), como ponen de manifiesto los tratados sobre el tema que se produjeron en Italia, especialmente en la época del monje benedictino Alberico de Monte Cassino, a finales del siglo XI [81]. Algunos de estos historiadores llegan a hablar de la «Revolución de la retórica», e incluso de una «Revolución del lenguaje» en la Baja Edad Media, señalando que los filósofos empezaron a darse cuenta de lo problemático de la relación entre lenguaje y realidad. La retórica es una disciplina que se ocupa tanto de los gestos como de las palabras y parece ser que su estudio estimuló el sentido de rol social, la preocupación por la presentación del yo, tan evidente en *El cortesano* de Castiglione o en las vidas de hombres tan diferentes como Tomás Moro o Walter Raleigh [52, 63].

Otros han subrayado la difusión de la alfabetización

en la Edad Media por razones comerciales y administrativas. La autocontemplación que fascinó a Burckhardt bien puede haber sido una de las consecuencias de los nuevos hábitos de lectura y escritura en solitario [82]. Estos historiadores también hacen hincapié en lo que denominan «cultura de la imprenta». No siempre resulta sencillo distinguir entre las consecuencias de la imprenta y las del temprano apogeo de la alfabetización y de los conocimientos de cálculo, pero lo que sí podemos afirmar es que a largo plazo la invención de la imprenta aumentó la disponibilidad de la información, ampliando así los horizontes mentales y estimulando las actitudes críticas con respecto a la autoridad, al hacer más evidentes las discrepancias entre los diferentes autores [89].

Como sucede con la mayoría de las cuestiones históricas fundamentales, resulta difícil discernir por qué razón estos cambios concretos tuvieron lugar en este periodo, a pesar de lo cual podemos intentar esbozar algunas hipótesis. La preocupación por la retórica que se dio en las ciudades-estado del norte de Italia, donde la participación de los ciudadanos en el gobierno hizo que el arte de la persuasión fuese especialmente necesario. El crecimiento del comercio internacional (en el que una vez más Italia desempeñaba un papel central) estimuló la alfabetización a causa de la necesidad de registrar las transacciones comerciales y de llevar las cuentas. El desarrollo de los estados centralizados estimuló también la utilización de registros escritos, lo que aumentó la necesidad de alfabetización. Norbert Elias ha llegado incluso a sugerir que el proceso civilizatorio está conectado en última instancia con la centralización política. El poder cen-

tral forzaba a las gentes a vivir en paz unos con otros y, gradualmente, ejerce otro tipo de restricciones. La creciente preocupación por la disciplina militar (incluyendo la instrucción) propia del siglo XVI es un argumento en favor de estas hipótesis; el movimiento neoestoico del que hemos hablado antes demuestra la relación entre el culto del autocontrol y el creciente interés por ciertos escritores antiguos, especialmente por Séneca [45]. También el mundo clásico tardío estaba centralizado, y algunos de los «nuevos» problemas que surgieron entre los siglos XI y XVIII habían sido a su vez problemas «antiguos». Por ejemplo, ya en la Roma de Cicerón existió un debate acerca de la civilización y de la cortesía (en términos de *urbanitas* o «urbanidad»).

Como dan a entender estos ejemplos, el atractivo que suscitaron los clásicos durante todo el periodo, y especialmente en los siglos XV y XVI, fue en gran parte resultado de su utilidad práctica. Se admiraba a los antiguos porque representaban una guía para la vida; seguir sus huellas significaba avanzar con mayor seguridad por el sendero por el que la gente de la época ya caminaba.

BIBLIOGRAFÍA



Por lo que se refiere a estudios recientes sobre el Renacimiento, merece la pena consultar las publicaciones especializadas, tales como el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, el *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, el *Bulletin of the Society for Renaissance Studies*, y *Bibliothèque d'humanisme et renaissance* (que incluye artículos en inglés).

INTRODUCCIONES

[1] J. Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Orbis, Barcelona, 1985^{5} (publicada originalmente en alemán en 1860), que sigue siendo indispensable pese a que actualmente se cuestionan algunas de sus conclusiones.

[2] D. Hay, *The Italian Renaissance and its Historical Background*, Cambridge, 1977^{2}. Un estudio equilibrado.

[3] E. H. Gombrich, *The History of Art*, 1984^{14}, capítulos 12-18 (hay trad. cast.: *Historia del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1979).

[4] E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, 1970. Este ensayo lúcido y elegante sitúa al Rena-

cimiento dentro de la larga historia de los resurgimientos clásicos (hay trad. cast.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza Universidad, Madrid, 1979).

[5] P. O. Kristeller, *Renaissance Thought*, Nueva York, 1961. Un texto clásico (hay trad. cast.: *El pensamiento renacentista y las artes*, Taurus, Madrid, 1986).

[6] P. Burke, *Culture and Society in Renaissance Italy*, 1972, edición revisada en 1987. Intento de resituar las artes dentro de su contexto social.

[7] L. Martines, *Power and Imagination: City-States in Renaissance Italy*, 1980. Estudio crudo pero vigoroso, especialmente útil en lo que se refiere a las continuidades entre los siglos XII y XIII y el Renacimiento.

[8] J. Hale, ed., *A Concise Encyclopaedia of the Italian Renaissance*, 1981. Una útil obra de consulta (hay trad. cast.: *Enciclopedia del Renacimiento italiano*, Alianza Editorial, Madrid, 1984).

La idea del Renacimiento

[9] J. Huizinga, «El problema del Renacimiento», 1920, reeditado en su libro *Men and Ideas*, Nueva York, 1959. Las reflexiones de un gran historiador holandés (hay trad. cast. publicada en el libro *El concepto de la historia*).

[10] W. K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought*, Cambridge, Mass., 1948. Desde los humanistas en adelante.

[11] E. H. Gombrich, «The Renaissance — Period or Movement?», en *Background to English Renaissance*, J. B. Trapp, 1974.

ITALIA: LA PINTURA

[12] E. Panofsky, *Estudies in Iconology*, Nueva York, 1939. El ejemplo más conocido de una aproximación «iconográfica» al significado de las artes visuales (hay trad. cast.: *Estudios sobre iconología*, Alianza Forma, Madrid, 1985).

[13] E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, edición revisada, Oxford, 1980. Documentadas e ingeniosas interpretaciones neoplatónicas de Botticelli, Tiziano, etc. (hay trad. cast.: *Misterios paganos del Renacimiento*, Barral editores, Barcelona, 1972).

[14] E. H. Gombrich, *Symbolic Images*, 1972. Una aproximación más escéptica al mismo tipo de problemas (hay trad. cast.: *Imágenes simbólicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1990³).

[15] M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972. Historia antropológica de la comunicación visual (hay trad. cast.: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento italiano*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980).

[16] C. Hope, «Artists, patrons and advisers in the Italian Renaissance», en *Patronage in the Renaissance*, G. F. Lytle y S. Orge, Princeton, 1981. Una crítica del nuevo énfasis sobre los programas eruditos para la pintura.

[17] B. Cole, *The Renaissance Artist at Work*, 1983. Acerca del aprendizaje, las materias primas y los géneros.

[18] S. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Nueva York, 1975.

ITALIA: LA ESCULTURA Y LA ARQUITECTURA

[19] C. Avery, *Florentine Renaissance Sculpture*, 1970. Una breve introducción.

[20] C. Seymour, *Sculpture in Italy 1400-1500*, Harmondsworth, 1966. Un estudio completo.
[21] R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1949. Realiza el mismo trabajo en el tema de la arquitectura que Panofsky hizo en el de la pintura (hay trad. cast.: *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979).
[22] P. Murray, *The Architecture of the Italian Renaissance*, 1963. Una introducción lúcida y sistemática.
[23] L. Heydenreich y W. Lotz, *Architecture in Italy 1400-1600*, Harmondsworth, 1974. Análisis pormenorizado.

ITALIA: HISTORIA INTELECTUAL

[24] E. Garin, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Laterza, Bari, 1952. Con frecuencia criticado pero aún insustituible.
[25] H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, 1955. Remarca los vínculos entre la política republicana y el «humanismo civil».
[26] J. Seigel, «Civic humanism or Ciceronian rhetoric?», *Past and Present*, 34, 1966. Una crítica a Baron.
[27] W. G. Craven, *Giovanni Pico della Mirandola*, Ginebra, 1981.
[28] A. Grafton y L. Jardine, «Humanism and the School of Guarino», *Past and Present*, 96, 1982. Una crítica a Garin y una discusión sobre la educación en la teoría y en la práctica.
[29] F. Gilbert, *Machiavelli and Guicciardini*, Princeton, 1965. Un penetrante estudio de dos de las figuras más importantes al margen del humanismo.
[30] C. L. Stinger, *Humanism and the Church Fathers*, Albany, 1977.

[31] F. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, 1964. Resalta el interés humanista por lo oculto (hay trad. cast.: *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Ariel, Barcelona, 1983).
[32] E. Garin, *Astrology in the Renaissance*, 1983.
[33] P. L. Rose, *The Italian Renaissance of Mathematics*, Ginebra, 1975.

EL RENACIMIENTO FUERA DE ITALIA: LAS ARTES VISUALES

[34] E. Rosenthal, «The diffusion of the Italian Renaissance style in Western Europe», *Sixteenth-Century Journal*, 9, 1978.
[35] A. Blunt, *Art and Architecture in France*, Harmondsworth, 1970[4] (hay trad. cast.: *Arte y arquitectura en Francia*, Cátedra, Madrid, 1983).
[36] M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 1980. Su interés supera con creces lo que el título sugiere.
[37] J. Bialostocki, *Art of the Renaissance in Eastern Europe*, 1976. Un cuidado estudio de la «recepción» de las formas italianas.
[38] R. J. Knecht, «Francis I: Prince and Patron», en *The Courts of Europe*, A. G. Dickens ed., 1980.

EL RENACIMIENTO FUERA DE ITALIA: IDEAS

[39] D. P. Walker, *The Ancient Theology*, 1972. Acerca de los intentos de reconciliar el neoplatonismo con la cristiandad.
[40] F. Yates, *Astraea*, 1975. Importantes ensayos acerca del significado político de los festivales, la poesía, la pintura, etc., en Inglaterra y Francia.

[41] D. Kelley, *Foundations of Modern Historical Scholarship*, Nueva York, 1970. Trata de las relaciones entre el lenguaje, el derecho y la historia en el pensamiento de los humanistas franceses.

[42] Q. Skinner, *Foundations of Modern Political Thought*, 2 vols., Cambridge, 1978.

[43] J. Bentley, *Humanist and Holy Writ*, Princeton, 1983. Estudia la erudición sobre el Nuevo Testamento en el siglo XVI.

[44] G. Kipling, *The Triumph of Honour: Burgundian Origins of the Elizabethan Renaissance*, Leiden, 1977.

[45] G. Oestreich, *Neostoicism and the Early Modern State*, Cambridge, 1982. Se ocupa fundamentalmente de los Países Bajos y de Justo Lipsio.

LITERATURA

[46] A. J. Krailsheimer, ed., *The Continental Renaissance*, Harmondsworth, 1971. Introducción al estudio de Francia, Alemania, Italia y España.

[47] L. Forster, *The Icy Fire*, Cambridge, 1969. Estudio comparativo del petrarquismo.

[48] T. Cave, *The Cornucopian Text*, Oxford, 1979. Trata con rigurosidad de los problemas de escritura en Erasmo, Rabelais, Ronsard y Montaigne.

[49] T. Greene, *The Light in Troy*, 1982. Acerca de la imitación y de la asimilación en la poesía italiana, francesa e inglesa.

[50] D. Javitch, *Poetry and Courtliness in Renaissance England*, Princeton, 1978. Trata de Sidney, Spenser, etc.

[51] S. Orgel, *The Illusion of Power*, Berkeley y Los Ángeles, 1975. Sobre el teatro y la política en el Renacimiento inglés.

[52] S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, 1980. Una nueva visión del individualismo renacentista.

MÚSICA Y CIENCIA

[53] C. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, 1985.
[54] E. Lowinsky, «Music in the culture of the Renaissance», *Journal of the History of Ideas*, 15, 1954.
[55] A. Debus, *Man and Nature in the Renaissance*, Cambridge, 1978. Estudio general, especialmente útil en el tema de la alquimia.
[56] M. B. Hall, «Problems of the scientific Renaissance», en D. Hay *et al., The Renaissance*, 1982.

LA DESINTEGRACIÓN DEL RENACIMIENTO

[57] J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967. Un brillante estudio sobre todas las artes (hay trad. cast.: *Manierismo*, Xarait, Madrid, 1984).
[58] A. Chastel, *The Sack of Rome*, Princeton, 1983. Sobre las consecuencias culturales de la catástrofe de 1527 (hay trad. cast.: *El Saco de Roma*, Espasa-Calpe, Madrid, 1986).
[59] R. J. W. Evans, *Rudolf II and his World*, Oxford, 1973. Acerca del humanismo y el manierismo.
[60] R. R. Bolgar, ed., *Classical influences on European Culture 1500-1700*, Cambridge, 1976. Sigue las peripecias de la tradición clásica.
[61] P. Fussell, *The Rethorical World of Augustan Humanism*, Oxford, 1965. Presenta a Swift, Pope, Johnson, Reynolds, Gibbon y Burke como los humanistas del alto Renacimiento.

[62] J. Pocock, *The Machiavellian Moment*, Princeton, 1975. Incluye una importante discusión sobre el humanismo civil en el pensamiento angloamericano de los siglos XVII y XVIII.

PERSONALIDADES

[63] R. W. Hanning y D. Rosand, eds., *Castiglione: the Ideal and the Real in Renaissance Culture*, 1983.
[64] P. Russell, *Cervantes*, 1985.
[65] E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton, 1955[4] (hay trad. cast.: *Vida y obra de Alberto Durero*, Alianza Editorial, Madrid, 1982).
[66] J. McConica, *Erasmus*, 1986.
[67] M. Kemp, *Leonardo da Vinci*, 1981.
[68] Q. Skinner, *Machiavelli*, 1980 (hay trad. cast.: *Maquiavelo*, Alianza Editorial, Madrid, 1984).
[69] H. Hibbard, *Michelangelo*, 1975.
[70] P. Burke, *Montaigne*, 1981 (hay trad. cast.: *Montaigne*, Alianza Editorial, Madrid, 1985).
[71] A. Fox, *Thomas More: History and Providence*, 1982.
[72] N. Mann, *Petrarch*, 1985.
[73] M. M. Screech, *Rabelais*, 1979.
[74] M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Rabelais y su mundo* (1965), Alianza, Madrid, 1990[4].
[75] R. Jones y N. Penny, *Raphael*, 1983.

EDAD MEDIA

[76] J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (1919), Selecta-Revista de Occidente, Madrid, 1967.

[77] C. Morris, *The Discovery of the Individual: 1050-1200*, 1972.
[78] C. Brooke, *The Twelfth-Century Renaissance*, 1969.
[79] A. Murray, *Reason and Society in the Middle Ages*, Oxford, 1978 (hay trad. cast.: *Razón y sociedad en la Edad Media*, Taurus, Madrid, 1982).
[80] C. S. Jaeger, *The Origins of Courtliness*, Filadelfia, 1985.
[81] J. J. Murphy, *Rethoric in the Middle Ages*, Berkeley, 1974.
[82] H. J. Chaytor, *From Script to Print*, Cambridge, 1945.
[83] R. Bolgar, ed., *Classical Influences on European Culture 500-1500*, Cambridge, 1971.

CONCLUSIONES

[84] N. Elias, *The History of Manners*, 1939, traducción al inglés, Oxford, 1978.
[85] A. Toynbee, *A Study of History*, 9, Oxford, 1954 (hay trad. cast.: *Estudio de la Historia*, Planeta Agostini, Barcelona, 1985).
[86] L. D. Reynolds y N. G. Wilson, *Scribes and Scholars*, Oxford, 1974[2].
[87] C. Schmitt, «Towards a reassessment of Renaissance Aristotelianism», *History of Science*, 11, 1973.
[88] W. Bouwsma, «The Renaissance and the drama of European history», *American Historial Review*, 84, 1979.
[89] E. Eisenstein, *The Printing Revolution*, Cambridge, 1983.

ÍNDICE ALFABÉTICO

Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius (*c.* 1486-1535), mago alemán, 91
Agustín, san (354-430), padre de la Iglesia, 40, 68
Alberti, Leon Battista (1404-1472), humanista y arquitecto florentino, 18, 29, 35, 39, 46
Alcalá, colegio trilingüe en, 68
Alciati, Andrea (1492-1550), jurista y humanista lombardo, 76
Aleandro, Girolamo (1480-1542), de Friuli, humanista, 55
Ammannati, Bartolommeo (1511-1592), escritor florentino, 85
Anglería, Pedro Mártir de (1459-1526), humanista lombardo, 54
anticlasicismo, 84
Antico (Pier Giacomo Ilario Buonaccolsi) (*c.* 1460-1528), escultor mantuano, 20
Apeles (siglo IV a.C.), pintor griego, 22
Apuleyo, Lucio (n. *c.* 127), escritor romano, 77
árabes, traducciones, del original griego, 31
Aretino, Pietro (1492-1527), escritor toscano, 76
Ariosto, Ludovico (1474-1533), de Ferrara, poeta, 27, 37, 38, 76, 77
Aristóteles (384-322 a.C.), filósofo griego, 31, 100
Arnold, Matthew (1822-1888), crítico inglés, 27
arquitectura, 16-18, 60-62
Ausonio, Décimo Magno (m. *c.* 395), poeta latino, 55

Balbo, Girolamo (*c.* 1450-1536), humanista veneciano, 55
Bandello, Matteo (*c.* 1480-1561), escritor lombardo, 76
Baptisterio de Florencia, 37
Belvedere, Apolo de, 20
Bellini, Giovanni (*c.* 1430-1516), pintor veneciano, 45, 56
Bembo, Pietro (1470-1547), crítico y poeta veneciano, 35

Bibbiena (Bernardo Dovizi) (1470-1520), escritor toscano, 27
Boboli, jardines de, en Florencia, 85
Boccaccio, Giovanni (1313-1375), escritor flòrentino, 35, 76
Bomarzo, parque de, 85
Bonfini, Antonio (*c.* 1427-*c.* 1502), de Ascoli Piceno, humanista, 55
Boscán, Juan (*c.* 1487-1542), escritor catalán, 53, 63
Botero, Giovanni (1544-1617), teórico político piamontés, 91
Botticelli, Sandro (1445-1510), pintor florentino, 22, 46
Bouelles, Charles de [Bovillus] (*c.* 1479-1553), humanista francés, 28
Bracciolini, *véase* Poggio
Bramante, Donato (*c.* 1444-1514), de Urbino, arquitecto, 16, 18, 42
Bronzino, Agnolo (1503-1572), pintor florentino, 84, 89
Browne, Thomas (1605-1682), escritor y médico inglés, 93
Brunelleschi, Filippo (1377-1446), arquitecto florentino, 16, 18, 20, 24, 30, 36, 37
Bruni, Leonardo (1377-1444), humanista toscano, 10, 27, 28, 44, 71
Bruno, Giordano (1548-1600), filósofo italiano, 91
Budé, Guillaume (1468-1540), jurista y humanista francés, 76
Buenaccolsi, Pier Giacomo Ilario, *véase* Antico
Burckhardt, Jacob (1818-1897), historiador suizo, 7-13, 24, 40, 96, 97, 98, 102, 103
Burton, Robert (1577-1640), escritor inglés, 93

Callimaco, Filippo (Buonaccorsi) (1437-1496), humanista toscano, 52
Carlos V, emperador (1519-1556), 72, 73, 74, 89
Casa, Giovanni della (1503-1556), escritor toscano sobre educación, 101-102
Castiglione, Baldassare (1478-1529), escritor y cortesano lombardo, 12, 37, 38, 52, 63-64, 65, 73
Cellini, Benvenuto (1500-1571), artista florentino, 52, 85, 86, 89, 98
Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616), escritor español, 77, 78, 80
Cicerón, Marco Tullio (106-43 a.C.), orador romano, 12, 32, 33, 38, 67, 72, 88, 104
ciclos históricos, 33-34
colegios trilingües, 68
Colet, John (*c.* 1467-1519), humanista inglés, 68
Coliseo, circo romano, 16
comedia, 26
Constantino, arco de, de Roma, 16
Copérnico, Nicolás (1473-1543), astrónomo polaco, 57, 91
Cortona, Domenico da (Bernabei) (m. 1549), arquitecto toscano, 62
Crisóstomo, Juan (*c.* 350-407), orador griego cristiano, 68

criticismo, surgimiento del, 92
criticismo textual, 32, 79, 92

Chambord, castillo de, 61, 62
Cheke, sir John (1514-1557), humanista inglés, 68

Dee, John (1527-1608), mago inglés, 91
derecho romano, 32, 75-76
Des Près, Josquin (m. 1521), compositor flamenco, 50
Domus Aurea, de Nerón, en Roma, 20
Donación de Constantino, 32
Donatello (1386-1466), escultor florentino, 20, 46
Donne, John (1572-1631), poeta inglés, 87
Durero, Alberto (1471-1528), artista alemán, 56, 72, 98

Elias, Norbert (nac. en 1897), sociólogo alemán, 101, 103
épica, epopeya, 26, 67
«época de la crítica», 92
Erasmo, Desiderio (*c.* 1466-1536), humanista holandés, 10, 29, 66, 67, 72, 74, 79, 80, 101
escultura, 18-20
eufuismo, 87
Eurípides (*c.* 484-*c.* 406 a.C.), trágico griego, 68
Eusebio de Cesarea (263-339), escritor griego cristiano, 41
Eyck, Jan van (*fl.* 1422-1441), pintor flamenco, 50

Febvre, Lucien (1878-1956), historiador francés, 144
Feltre, Vittorino da (1378-1446), humanista italiano, 30, 70
Ficino, Marsilio (1433-1499), humanista florentino, 29, 31, 39, 93
filosofía natural, 29-30, 91
Fioravanti, Aristotile (*c.* 1415-1486), de Bolonia, arquitecto, 62
Francisco I, rey de Francia (de 1515 a 1547), 52, 58, 61, 72, 73, 85

Garcilaso de la Vega (*c.* 1501-1536), poeta español, 58
Gesualdo, Carlo (*c.* 1560-1613), compositor siciliano, 86
Giotto di Bondone (m. 1337), pintor florentino, 15, 24
Giulio Romano, *véase* Romano, Giulio
Greco, El (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614), pintor cretense, 87
Guarini, Gian Battista (1538-1612), de Ferrara, escritor, 76, 86
Guarino da Verona (1374-1460), humanista, 30, 45
Guevara, Antonio de (*c.* 1481-1545), moralista español, 74
Guicciardini, Francesco (1483-1540), historiador florentino, 27

Hermes Trismegisto, 31
Hoby, sir Thomas (1530-1566), traductor inglés, 57, 63

Homero (*c.* siglo VIII a.C.), poeta épico griego, 20, 78
Horacio Flaco, Quinto (65-8 a.C.), poeta romano, 22, 26, 42
Huizinga, Johan (1872-1945), historiador holandés, 7, 98
humanismo, 27-30, 95; caballeresco, 70, 71; cristiano, 66-70
humanista, asesor, 46
Hutten, Ulrich von (1488-1523), humanista alemán, 58

imitación, 34
imprenta, 78-80
Índice de libros prohibidos, 69-70
individualismo, 98, 102
Isabel de Este (1474-1539), marquesa de Mantua, 45, 57
Iván III, zar de Rusia (reinante de 1462 a 1505), 62

jardines, diseño de los, 85
Jerónimo, san (*c.* 348-420), padre de la Iglesia, 40, 67
jesuitas, 70
Jones, Iñigo (1573-1652), arquitecto inglés, 61
Julio II (Giuliano della Rovere), papa (1503-1513), 20, 67
Juvenal, Décimo Junio (*c.* 60-*c.* 130), poeta romano, 54, 94
Juvenco (*fl. c.* 330), poeta español cristiano, 68

Kremlin, Moscú, 62

Laoconte, escultura clásica, 20, 35
lazarillo de Tormes, El, 77
Lefevre d'Étaples, Jacques (*c.* 1450-1536), humanista francés, 68
León X (Giovanni de Médicis), papa (1513-1521), 10
Leonardo da Vinci (1452-1519), artista y científico florentino, 22, 30, 46, 52
Lipsio, Justo (1547-1606), humanista flamenco, 57, 74, 92
Livio, Tito (Titus Livius) (59 a.C.-17), historiador romano, 26, 38, 91
lógica, 30
Lomazzo, Giovan Paolo (1538-1600), teórico del arte lombardo, 85
Luciano (*c.* 115-*c.*180), escritor griego, 22, 58, 72, 77
Lutero, Martín (1483-1546), reformador alemán, 68
Lyly, John (*c.* 1554-1606), escritor inglés, 87

magia, 91
Malcontenta, La, villa, 18
manierismo, 84-91
Mantegna, Andrea (*c.* 1431-1506), de Padua, pintor, 40
Manuzio, Aldo (1449-1515), impresor y humanista, 79
Maquiavelo, Nicolás (1469-1527), teórico político florentino, 12, 33, 65, 73
Marcelo, teatro de, en Roma, 16

Marcial, Marco Valerio (*c.* 40-*c.* 104), poeta romano, 26
Marlowe, Christopher (1564-1593), dramaturgo inglés, 65
Marston, John (*c.* 1575-1634), poeta satírico inglés, 65
Masaccio (1401-*c.* 1428), pintor florentino, 46
Masolino (*c.* 1383-*c.* 1447), pintor florentino, 54
matemáticas, 29-30
Matías I Corvino, rey de Hungría (1458-1490), 54
Médicis, familia, 18
Melanchthon, Philip (1497-1560), humanista y reformador alemán, 69
mentalidades, cambios en las, 99, 102
Michelet, Jules (1798-1874), historiador francés, 7
Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), artista y poeta florentino, 20, 42, 84, 85, 86, 89
Montaigne, Michel de (1533-1592), escritor francés, 29, 87, 92
Morando, Bernardo (*fl.* 1578-1599), arquitecto veneciano, 62
música, 22

Navagero, Andrea (1483-1529), escritor veneciano, 53
neoestoicismo, 74, 104
neoplatonismo, 31, 40, 91

Ockeghem, Johannes (*c.* 1420-*c.* 1495), compositor flamenco, 50
Orme, Philibert de l' (*c.* 1510-1570), arquitecto francés, 56, 61
Ottheinrichbau, palacio de, en Heidelberg, 86-87

Palladio, Andrea (1508-1580), de Vicenza, arquitecto, 16, 18, 60, 61, 85, 94
Panofsky, Erwin (1892-1968), historiador alemán del arte, 24
Panteón, templo romano, 16
Parmigianino, Francesco (1503-1540), de Parma, pintor, 84
pastoral, género, 26, 76, 86
perspectiva, 22-24
Petrarca, Francesco (1304-1374), poeta y erudito toscano, 8, 10, 26, 27, 32, 33, 35, 36, 46, 50, 51, 78, 79
Pico della Mirandola, Giovanni (1463-1494), humanista lombardo, 28
Pío II (Enea Silvio Piccolomini), papa (1458-1464), 39, 52, 98
Pirckheimer, Wilibald (1470-1528), humanista alemán, 72
Platón (*c.* 429-347 a.C.), filósofo griego, 12, 31, 74
Plauto, Tito Maccio (*c.* 254-184 a.C.), dramaturgo romano, 26
Plethon, Gemisthos (1355-1452), filósofo griego, 41
Plinio el Joven (Caius Plinius Caecilius Secundus) (*c.* 61-*c.* 114), escritor romano, 18
Poggio Bracciolini (1380-1459), humanista florentino, 28, 32, 37
Poliziano, Angelo (1454-1494), humanista y poeta toscano, 35

Pomponazzi, Pietro (1462-1525), de Padua, filósofo, 31
Pontormo, Jacopo (1494-1556), pintor toscano, 84, 89
Primaticcio, Francesco (1504-1570), de Mantua, pintor, 52
prosa de ficción, 76-77
Publicio, Jacopo, humanista, 55

Rabelais, François (*c.* 1494-*c.* 1553), escritor francés, 77-78, 81
Rafael (Raffaello Sanzio) (1483-1520), de Urbino, pintor, 22
realismo, 24
retórica, 102
retratos, 22
Reuchlin, Johan (1455-1522), humanista alemán, 68
Revolución científica, 95
Rodolfo II, emperador (1576-1612), 87
Roma, saqueo de, 89
Romano, Giulio (*c.* 1492-1546), pintor y arquitecto, 64, 86
Rosso, Giovanni Battista (1495-1540), pintor florentino, 52, 84
Ruskin, John (1819-1900), crítico de arte inglés, 7

Salutati, Coluccio (1331-1406), humanista toscano, 32
San Pietro in Montorio, iglesia de Roma, 18, 42
Sanazzaro, Jacopo (*c.* 1458-1530), poeta napolitano, 39
Savonarola, Girolamo (1452-1498), de Ferrara, predicador, 89
Scorel, Jan van (1495-1562), pintor holandés, 56
Séneca, Lucio Anneo, el Joven (4 a.C.-65), filósofo romano, 26, 69, 75, 92, 104
Serlio, Sebastiano (1475-1554), de Bolonia, arquitecto, 52, 59, 60, 61
Sidney, Philip (1554-1586), militar y escritor inglés, 70, 71, 75, 77
Sigonio, Carlo (*c.* 1520-1584), de Módena, humanista, 35
sincretismo, 39
Smythson, Robert (*c.* 1536-1614), arquitecto inglés, 61
socinianismo, 53
Sozzini, Fausto (1539-1604), y Lelio (1525-1562), humanistas y heréticos sieneses, 53

Tácito, Cayo Cornelio (nac. *c.* 55), historiador romano, 91, 92
Tansillo, Luigi (1510-1568), poeta napolitano, 58
Tasso, Bernardo (1493-1569), poeta lombardo, 58
Tasso, Torquato (1544-1595), de Ferrara, poeta, 15, 26, 58, 86
Terencio Afer, Publio (*c.* 195-159 a.C.), dramaturgo romano, 26
Thou, Jacques-Auguste de (1553-1617), historiador francés, 57
Tintoretto (Jacopo Robusti) (1518-1594), pintor veneciano, 15, 85
Tito Livio, *véase* Livio, Tito

Tiziano Vecellio (*c.* 1485-1576), pintor veneciano, 85, 98
Tomás de Aquino, santo (*c.* 1225-1274), filósofo y teólogo, 31
Tomás Moro (1478-1535), humanista inglés, 29, 74, 102
Torrigiani, Pietro (1472-1528), escultor florentino, 53
Toynbee, Arnold Joseph (1889-1975), historiador inglés, 13
tragedias, 26

Valla, Lorenzo (1407-1457), humanista romano, 25, 30, 32, 38
Van der Weyden Rogier (*c.* 1399-1464), pintor flamenco, 50
Van Heemskerck, Maarten (1498-1574), artista holandés, 56
Vasari, Giorgio (1511-1574), artista y biógrafo toscano, 10, 25, 38, 47, 56, 57, 84, 88, 92
Vermigli, Pietro Martire (1500-1562), humanista y herético florentino, 53
Veronés, el (Paolo Caliari) (1528-1588), pintor italiano, 86
Vesalio, Andreas (1514-1564), médico flamenco, 57
villas, 18, 86, 94
Virgilio (Publius Vergilius Maro) (70-19 a.C.), poeta romano, 9, 26, 41, 42, 43
Virgilio Marón, Publio (70-19 a.C.), poeta romano, 9, 26, 41, 42, 43
Vitrubio, Marco (Marcus Vitruvius) (siglo I a.C.), arquitecto romano, 16, 18, 79, 84
Vives, Juan Luis (1492-1540), humanista español, 68

Wotton, Henry (1568-1639), diplomático inglés y escritor sobre arquitectura, 61
Wyatt, sir Thomas (1503-1542), poeta inglés, 58

Zamojski, Jan (1542-1605), canciller de Polonia, 54
Zamość, ciudad de Polonia, 54, 62
Zasius, Ulrich (1464-1535), jurista y humanista alemán, 76
Zwinglio, Huldrych (1484-1531), reformador suizo, 69

ÍNDICE DE LÁMINAS

1. Autorretrato de Maarten van Heemskerck, por cortesía del Fitzwilliam Museum, de Cambridge 17
2. El *Tempietto* de Bramante, por cortesía de la Mansell Collection 19
3. La *Calumnia* de Botticelli, por cortesía de la Mansell Collection 19
4. El Baco de Miguel Ángel, por cortesía de la Mansell Collection 21
5. El Partenón, en Roma, por cortesía de la Mansell Collection 23
6. Diagrama de Charles de Bouelles, *De sapiente*, por cortesía de la Biblioteca Británica . . 23

ÍNDICE

1. *El mito del Renacimiento* 7
2. *Italia: resurgimiento e innovación* . . . 15
3. *El Renacimiento en el extranjero o los usos de Italia* 49
4. *La desintegración del Renacimiento* . . 83
5. *Conclusiones* 97

Bibliografía 105
Índice alfabético 115
Índice de láminas 123